ISTORIA FILMULUI

O INTRODUCERE

KRISTIN THOMPSON, DAVID BORDWELL, JEFF SMITH

VOLUMUL 1

DIN ANII 1880 PÂNĂ ÎN 1945

VELANT
CĂRȚI ÎNSEMNATE

UNATC PRESS

„În întreaga lume, în fiecare moment, milioane de oameni se uită la filme. Se uită la filme comerciale, la „filme de artă", la documentare, la desene animate, la filme experimentale, la filme educaționale. Stau în săli de cinema cu aer condiționat, în piețe publice din sate, în muzee de artă, în săli de clasă, acasă în fața televizorului, în cafenele în fața unui monitor de laptop sau a unui telefon mobil. În anii 2010, cinematografele au vândut în jur de opt miliarde de bilete anual. Dacă luăm în considerare accesibilitatea filmelor în formate video – difuzate fie prin intermediul televiziunii sau al internetului, pe disc sau sub formă de fișiere digitale –, numărul de spectatori e, de fapt, mult mai mare. În 2019, piața globală pentru divertismentul dedicat proiecției în cinematografe, difuzării la domiciliu și pe aparate mobile a depășit, pentru prima oară în istorie, 100 de miliarde de dolari."

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

KRISTIN THOMPSON
DAVID BORDWELL
JEFF SMITH

Istoria filmului

O introducere

Volumul 1
din anii 1880 până în 1945

Traducere coordonată și prefață de
Andrei Rus

Traducători: Gabriela Filippi,
Dora Leu,
Andreea Mihalcea,
Andrei Rus,
Iulia Voicu

UNATC PRESS

VELLANT
CĂRȚI ÎNSEMNATE.

Coordonator traducere: Andrei Rus
Traducători: Andrei Rus (cap. 1–5, 8), Gabriela Filippi (cap. 6, 12), Dora Leu (cap. 7), Andreea Mihalcea (cap. 9, 13, 14), Iulia Voicu (cap. 10, 11)
Coordonare editorială: Doru Someșan
Redactare: Alina Purcaru
Corectură: Dușa Udrea-Boborel
DTP: Răzvan Nasea
Copertă: Anna Florea
Coordonatoare comunicare: Deniz Otay

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
THOMPSON, KRISTIN
Istoria filmului : o introducere / Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith. - București : Editura Vellant : U.N.A.T.C. Press, 2024
2 vol.
ISBN 978-606-980-248-9
Vol. 1. : Din anii 1880 până în 1945. - 2024. - Conține bibliografie. - Index.
- ISBN 978-606-980-247-2. - ISBN 978-606-082-041-3

I. Bordwell, David
II. Smith, Jeff

791

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
THOMPSON, KRISTIN
Istoria filmului : o introducere / Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith. - București : Editura Vellant, 2024
2 vol.
ISBN 978-606-980-248-9
Vol. 1. : Din anii 1880 până în 1945. - 2024. - Conține bibliografie. - Index.
- ISBN 978-606-980-247-2

I. Bordwell, David
II. Smith, Jeff

791

Titlul original: *Film History – An Introduction (Fifth Edition)*
Copyright © 2021 by Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith.
All Rights Reserved

© Editura Vellant și UNATC Press, 2024, pentru prezenta ediție

Proiect realizat în colaborare cu Centrul de Pedagogie și Studiu al Imaginii „Sorin Botoșeneanu“ din UNATC București.

Editura Vellant
Splaiul Independenței 319
București, Sector 6
www.vellant.ro

UNATC Press
Str. Matei Voievod 75-77
București, Sector 2

Toate drepturile asupra versiunii în limba română aparțin Editurii Vellant și UNATC Press.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefață la prima ediție în limba română a cărții „Istoria filmului – o introducere" de Andrei Rus XI

Despre autori XV

Prefață la ediția a cincea a cărții XVII

Partea întâi CINEMATOGRAFUL TIMPURIU 1

1 INVENȚIA ȘI PRIMII ANI AI CINEMATOGRAFULUI, ANII 1880–1904 5

Invenția cinematografului 6

Precondiții pentru apariția cinematografului 6 • Precursori importanți ai cinematografului 7 • Un proces internațional de invenție 9

Primele tipuri de filme și de exploatare comercială a acestora 13

Actualități tematice, priveliști filmate și filme de ficțiune 13 • Construcția unui program atractiv 14 • Dezvoltarea industriei de film franceze 14

CASETĂ: GEORGES MÉLIÈS, MAGICIAN AL CINEMATOGRAFULUI 16

Anglia și Școala de la Brighton 18 • Statele Unite ale Americii: Competiția și redresarea lui Edison 20

2 EXPANSIUNEA INTERNAȚIONALĂ A CINEMATOGRAFULUI ÎNTRE 1905 ȘI 1912 25

Producția de film în Europa 25

Franța: Pathé vs Gaumont 25 • Italia: creșterea prin spectacol 27 • Danemarca: Nordisk și Ole Olsen 28 • Alte țări 29

Eforturile industriei americane de film de a se dezvolta 29

Avântul nickelodeoanelor 30 • The Motion Picture Patents Company (MPPC) vs. companiile independente 31 • Presiuni sociale și autocenzură 33 • Ascensiunea filmului de lungmetraj 34 • Star system-ul 34 • Filmele se mută la Hollywood 35

CASETĂ: ÎNCEPUTURILE FILMULUI DE ANIMAȚIE 36

Problema clarității narative 38

Pași timpurii spre narațiunea clasică 38

Un stil internațional 45

CASETĂ: D.W. GRIFFITH ȘI ALBERT CAPELLANI: DOI MAEȘTRI TIMPURII AI CINEMATOGRAFULUI 46

3 CINEMATOGRAFIILE NAȚIONALE, CLASICISMUL HOLLYWOODIAN ȘI PRIMUL RĂZBOI MONDIAL, 1913–1919 50

Cucerirea americană a piețelor internaționale 51

Ascensiunea cinematografiilor naționale 52

Germania 53 • Italia 54 • Rusia 55 • Franța 56

CASETĂ: SCURTA PERIOADĂ DE GLORIE A SERIALULUI 57

Danemarca 59 • Suedia 60

Cinematografia hollywoodiană clasică 64

Formarea primelor studiouri majore 64 • Controlul asupra producției de filme 65 • Procesul de filmare în Hollywoodul anilor 1910 66

CASETĂ: PRECIZIA MIZANSCENEI ÎN CINEMATOGRAFUL EUROPEAN 68

Filme și cineaști 70 • Eficientizarea producției de animație în SUA 75

Direcții în țările cu producție mai mică de filme 75

Partea a doua EPOCA MUTĂ TÂRZIE, 1919–1929 79

4 FRANȚA ÎN ANII 1920 83

Industria de film franceză după Primul Război Mondial 83

Competiția cu filmele importate 83 • Lipsa de unitate în cadrul industriei de film franceze 84 • Mijloace de producție demodate 84

Genuri majore și cineaști importanți după Primul Război Mondial 85

Mișcarea Impresionistă franceză 87

Relația impresioniștilor cu industria 87

CASETĂ: O CRONOLOGIE A MIȘCĂRII IMPRESIONISTE FRANCEZE 88

Teoria impresionistă 89 • Trăsăturile stilistice ale impresionismului 90

Sfârșitul Mișcării Impresioniste 96

Probleme în sânul industriei de film 97

5 GERMANIA ÎN ANII 1920 99

Situația Germaniei după Primul Război Mondial 99

Genuri și stiluri predilecte în cinematografia germană de după război 101

Filmele-spectacol 101 • Mișcarea expresionistă germană 102

CASETĂ: O CRONOLOGIE A EXPRESIONISMULUI CINEMATOGRAFIC GERMAN 103

Filmele Kammerspiel *107 • Filmele germane în afara granițelor 108*

Schimbări majore în a doua jumătate a anilor 1920 108

Modernizarea tehnologică a studiourilor germane 109 • Sfârșitul perioadei de inflație 110

Finalul Mișcării Expresioniste 111

Noua obiectivitate 112

Exportul și stilul clasic 113

CASETĂ: G.W. PABST ȘI NOUA OBIECTIVITATE 114

6 CINEMATOGRAFUL SOVIETIC ÎN ANII 1920 116

Privațiunile comunismului de război, 1918–1920 117

Grupul Kuleșov 119

Redresarea prin Noua Politică Economică, 1921–1924 120

Distribuția centralizată 120 • Regularizarea producției 121

Creșterea controlului statului și Mișcarea de montaj, 1925–1930 122

Dezvoltare și export în industria de film 122 • Influența constructivismului 123 • O nouă generație: regizorii Mișcării de montaj 124

CASETĂ: O CRONOLOGIE A MIȘCĂRII SOVIETICE DE MONTAJ 126

Scrierile teoretice ale cineaștilor Mișcării de montaj 127 • Forma și stilul filmelor sovietice de montaj 128

Alte filme sovietice 136

Primul plan cincinal și sfârșitul Mișcării de montaj 137

7 EPOCA MUTĂ TÂRZIE LA HOLLYWOOD, ANII 1920–1928 139

Lanțurile de cinematografe și expansiunea industriei 140

Integrarea verticală 140 • Palate ale filmelor 141 • Cele Trei Mari și Cele Cinci Mici 141

Organizația Producătorilor și Distribuitorilor de Film din America 142

Producția studiourilor 143

Schimbările stilistice și tehnologice 143 • Filmele de mare buget ale anilor 1920 146 • Noi investiții și blockbusterele 149 • Genurile și regizorii 150

CASETĂ: COMEDIA ANILOR 1920 LA HOLLYWOOD 151

Cineaști străini la Hollywood 155

Filme pentru publicul afro-american 161

Scanned with OKEN Scanner

Partea animată a programului 162

8 TENDINȚE INTERNAȚIONALE ALE ANILOR 1920 165

Film Europa 165

Animozitățile postbelice se diminuează 165 • Pași concreți spre cooperare 166 • Succes retezat 167

Stilul internațional 168

Amestecul trăsăturilor stilistice 168 • Carl Dreyer: un regizor european 169

Experimente cinematografice în afara industriei de filme comerciale 171

CASETĂ: RĂSPÂNDIREA INSTITUȚIILOR „FILMULUI DE ARTĂ" 172

Animația abstractă 173 • Filmele Dada 174 • Suprarealismul 176 • Cinema pur 177 • Documentarele lirice: simfoniile orașului 179 • Narațiunea experimentală 180

Documentarul câștigă teren 182

Filmul comercial în plan internațional 184

Japonia 184 • Marea Britanie 185 • Italia 186 • Alte țări producătoare de filme 186

Partea a treia DEZVOLTAREA CINEMATOGRAFULUI SONOR, 1926–1945 189

9 INTRODUCEREA SUNETULUI 191

Sunetul în Statele Unite ale Americii 192

Warner Bros. și Vitaphone 192 • Adoptarea procedeului de înregistrare a sunetului pe peliculă 192

CASETĂ: TEHNOLOGIA SONORĂ TIMPURIE ȘI STILUL CLASIC 194

Sunetul și producția cinematografică 196

Germania concurează Hollywoodul 197

Împărțirea plăcintei internaționale 197 • Epoca timpurie a filmului sonor în Germania 198

URSS își urmează propria cale spre sonor 201

Adoptarea sunetului în plan internațional 203

Franța 203 • Marea Britanie 204 • Japonia 206 • Echiparea cinematografelor din întreaga lume pentru sonor 207 • Depășirea barierei lingvistice 207

10 SISTEMUL HOLLYWOODIAN DE STUDIOURI ÎN PERIOADA 1930–1945 209

Noua structură a industriei de film 210

Cele Cinci Mari 210 • Cele Trei Mici 212

CASETĂ: CODUL HAYS: AUTOCENZURA LA HOLLYWOOD 213

Independenții 214

Practici de proiecție în anii 1930 215

Inovația continuă la Hollywood 216

Înregistrarea sunetului 216 • Mișcările de cameră 216 • Technicolor 217 • Efecte speciale 218 • Stiluri de imagine 220

Regizori importanți 221

Veteranii epocii mute 221 • Regizori noi 225 • Regizori noi imigranți 225

CASETĂ: *CETĂȚEANUL KANE* ȘI *SPLENDOAREA AMBERSONILOR* 226

Transformări și inovări în genurile de filme 227

Musicalul 227 • Comedia screwball *228 • Filmul horror 229 • Filmul despre probleme sociale 230 • Filmul cu gangsteri 231 • Filmul noir 232 • Filmul de război 233*

Animația și sistemul studiourilor hollywoodiene 234

11 ALTE SISTEME DE STUDIOURI 237

Filmele făcute rapid ale cotei și presiuni în vremuri de război: studiourile britanice 237

Industria britanică de film crește 238 • Succese de export 239 • Thrillerele lui Alfred Hitchcock 240 • Criză și redresare 241 • Efectele Războiului 242

Inovația în interiorul unei industrii: sistemul de studiouri din Japonia 245

Cinemaul popular al anilor 1930 245

CASETĂ: YASUJIRO OZU ȘI KENJI MIZOGUCHI ÎN ANII 1930 248

Războiul din Pacific 250

Scanned with OKEN Scanner

India: o industrie construită pe muzică 254

O industrie foarte fragmentată 254 • Filmele mitologice, filmele sociale și filmele devoționale 254 • Independenții slăbesc sistemul 255

China: cinematografia prinsă între ideologiile de dreapta și de stânga 256

12 CINEMATOGRAFUL ȘI STATUL: URSS, GERMANIA ȘI ITALIA, 1930–1945 258

Uniunea Sovietică: realismul socialist și cel de-Al Doilea Război Mondial 258

Filmele de la începutul anilor 1930 259 • Doctrina realismului socialist 259 • Principalele genuri ale realismului socialist 260

CASETĂ: REALISMUL SOCIALIST ȘI *CEAPAEV* 261

Cinematograful sovietic în timpul războiului 265

Cinematografia germană în timpul nazismului 268

Regimul nazist și industria cinematografică 268 • Filmele din perioada nazistă 269 • Consecințele participării la cinematografia nazistă 273

Italia: propagandă versus divertisment 274

Tendințele din industria cinematografică 274 • Un cinema de distracție 275 • Un nou realism? 276

13 FRANȚA ÎN PERIOADA 1930–1945: REALISMUL POETIC, FRONTUL POPULAR ȘI OCUPAȚIA 280

Industria cinematografică în anii 1930 281

Problemele de producție și libertatea de creație 281 • Fantezie și suprarealism: René Clair, Pierre Prévert și Jean Vigo 281 • Producția cinematografică de calitate 282 • Emigranți în Franța 284 • Realismul vieții cotidiene 285

Realismul poetic 286

Iubiți damnați și decoruri romantice 286 • Explozia creativă a lui Jean Renoir 287 • Alți colaboratori 289

Scurt interludiu: Frontul Popular 290

CASETĂ: CINEMATOGRAFIA FRONTULUI POPULAR: *VIAȚA NE APARȚINE* ȘI *MARSILIEZA* 291

Cinematografia în Franța sub ocupație și regimul de la Vichy 294

Situația în industria cinematografică 294 • Filmele din perioada ocupației 296

14 FILMELE DE STÂNGA, DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL ÎN PERIOADA 1930–1945 300

Răspândirea cinematografului politic 300

Statele Unite ale Americii 301 • Germania 302 • Belgia și Olanda 302 • Marea Britanie 304 • Cinematografia internațională de stânga la finalul anilor 1930 304

Documentarele finanțate de stat și de corporații 305

Statele Unite 305 • Marea Britanie 306

CASETĂ: ROBERT FLAHERTY: *OMUL DIN ARAN* ȘI „DOCUMENTARUL ROMANTIC“ 308

Documentarele de război 310

Regizorii de la Hollywood și războiul 310 • Marea Britanie 312 • Germania și URSS 314

Cinematografia experimentală internațională 315

Narațiunile experimentale și filmele lirice și abstracte 315 • Suprarealismul 316 • Animația 317

Note și întrebări (de citit pe site-ul autorilor, www.davidbordwell.com) 321

Index 323

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ LA PRIMA EDIȚIE ÎN LIMBA ROMÂNĂ A CĂRȚII „ISTORIA FILMULUI – O INTRODUCERE"

de Andrei Rus

Ultima carte de istoria filmului universal publicată în limba română, „Istoria cinematografului mondial de la origini până în zilele noastre", scrisă de Georges Sadoul și tradusă de D.I. Suchianu, datează din anul 1961. În cei 63 de ani scurși de la această apariție, au fost publicate în România diverse traduceri ale unor cărți de teorie de film, unele de interviuri cu cineaști, câteva biografii și cărți de memorii, mai multe cărți care analizează opera unor cineaști sau sintetizează specificul unor cinematografii naționale și câteva volume de eseuri despre diverse aspecte legate de arta cinematografică. Însă pentru cititorii interesați de evoluția globală a cinematografului, acest volum prețios la momentul lansării sale, dar care s-a datat în mod inevitabil, a rămas reperul principal în limba română.

„Istoria filmului – o introducere", publicată în limba engleză inițial în 1994 și ajunsă între timp la a cincea sa ediție (2021), revizuită și completată, e considerată pe scară largă de specialiști drept cea mai complexă sinteză contemporană a evoluției cinematografului mondial. Ediția în limba română a cărții e o traducere integrală a celei mai recente apariții din limba engleză, un volum mamut în format foarte mare și cuprinzând 30 de capitole, dispuse în șase părți distincte desfășurate pe 800 de pagini. În limba română, publicăm cartea în două volume: volumul 1 include primele trei părți, respectiv primele 14 capitole, ale ediției originale, adică perioada din evoluția filmului cuprinsă între anii 1880, când au fost brevetate primele aparate de înregistrare și de redare a imaginilor în mișcare, și sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial. Volumul 2 include ultimele 16 capitole ale ediției în limba engleză, mai precis perioada dintre 1945 și prima parte a anilor 2020.

Autorii primelor patru ediții ale cărții, David Bordwell și Kristin Thompson (cărora li s-a alăturat la ediția a cincea Jeff Smith), sunt doi dintre cei mai eminenți istorici de film contemporani. David Bordwell, care, din păcate, ne-a părăsit în luna februarie a acestui an, e autorul a peste 20 de cărți de istorie, teorie și analiză de film, preocupările sale fiind extrem de diverse. A dedicat volume ample unor cineaști precum Carl Theodor Dreyer (*The Films of Carl Theodor Dreyer*, 1981), Serghei Eisenstein (*The Cinema of Eisenstein*, 1993), Yasujiro Ozu (*Ozu and the Poetics of Cinema*, 1988) sau Christopher Nolan (*Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages*, 2018, scrisă împreună cu Thompson), a scris despre cinematografii naționale, precum cea franceză din epoca cinemaului mut (*French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style*, 1980), cea hongkongeză ulterioară anilor 1960 (*Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, 2000) și cea americană – în mai multe rânduri și din mai multe perspective (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, scrisă împreună cu Thompson și Janet Steiger și publicată în 1985; *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, 2006; *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*, 2017 și *Perplexing Plots: Popular Storytelling and the Poetics of Murder*, 2023, ultimul volum publicat înaintea dispariției sale). Scrierile lui Bordwell sunt marcate de preocuparea pentru înțelegerea modurilor în care funcționează cinematograful la nivel narativ (*Narration in the Fiction Film*, 1985), la nivel semantic (*Making*

Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, 1989) și, mai ales, la nivel formal, principala preocupare a acestuia, care îi traversează întreaga operă (*On the History of Film Style*, 1997; *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, 2005; *Poetics of Cinema*, 2008). Kristin Thompson a dedicat, la rândul ei, studii extinse deopotrivă unor regizori din perioada clasică a cinematografului mondial – precum Ernst Lubitsch, în *Herr Lubitsch Goes To Hollywood: German and American Film After World War I* (2005) – și unora contemporani – Christopher Nolan sau Peter Jackson în *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood* (2007). A scris cărți despre narativitate în cinematografia americană (*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, 1999; *Storytelling in Film and Television*, 2003), dar și volume de sinteză despre părți din istoria filmului american (*Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*, 1985). Însă cele mai populare două cărți ale lor au fost scrise împreună și sunt concepute pentru a funcționa ca veritabile manuale introductive în disciplinele istoriei și esteticii filmului. *Film Art: An Introduction*, publicată pentru prima dată în 1979, a ajuns deja la a 13-a ediție în limba engleză (în 2024), iar *Istoria filmului: o introducere/ Film History: An Introduction* a ajuns, așa cum am menționat deja, la a 5-a ediție.

Istoria filmului: o introducere e rezultatul unor cercetări întinse pe mai multe decenii și a unor căutări minuțioase și pasionate în zeci de arhive ale lumii. Deși e marcată de o concizie admirabilă, cartea oferă o inițiere complexă în toate fenomenele relevante pentru evoluția filmului. Autorii tratează cinematograful din mai multe perspective. Sunt preocupați, pe de o parte, să descrie contextele politice, sociale, economice și culturale care au determinat traiectoria mediului. Prezintă, apoi, principalele avansuri tehnologice și punctează modurile diverse în care au marcat acestea industria și arta cinematografică. În același timp, deși includ analize extinse ale celor mai importanți cineaști și ale celor mai remarcabile filme, nu sunt interesați să relateze doar un istoric al succesiunii capodoperelor, ci oferă un spațiu generos și producțiilor medii, considerând – pe bună dreptate – că pentru a înțelege fenomenele specifice unei anumite perioade și regiuni acestea constituie o resursă istorică de multe ori mai utilă decât excepțiile de la regulă. E impresionantă, așadar, vastitatea preocupărilor lor, dar și cinefilia și precizia cu care abordează fiecare film asupra cărora decid să se oprească, măcar pentru câteva momente.

Traducerea în limba română a acestei cărți colosale a fost o întreprindere colectivă și a presupus colaborarea cu specialiști și consultarea unui număr mare de resurse bibliografice pentru a ne asigura de acuratețea transpunerii anumitor termeni foarte specifici. Cele mai laborioase două probleme cu care ne-am confruntat pe parcurs au fost traducerea miilor de titluri de filme pe care autorii le menționează în diverse capitole și a sutelor de termeni tehnici și industriali, uneori – mai ales în capitolele dedicate cinematografului contemporan – intrați doar timid în română în limbajul de specialitate. Pentru rezolvarea primei chestiuni, ne-au fost de imens ajutor enciclopediile și dicționarele coordonate de istoricii Bujor T. Rîpeanu și Cristina Corciovescu, seria *Vârstele peliculei*, scrisă de criticul de film Tudor Caranfil, dar și alte eseuri și recenzii din publicații de cinema și culturale scanate și puse la dispoziția cercetătorilor de coordonatorii platformei online Arcanum.com. De asemenea, ne-au fost utile cataloagele realizate de colegii noștri de la Arhiva Națională de Filme. În rezolvarea celei de-a doua sarcini ne-am ghidat după numeroase manuale tehnice publicate în perioada comunistă, după teze de doctorat de specialitate contemporane și am primit un ajutor important din partea colegilor noștri de la UNATC, Alexandru Sterian și Ovidiu Rădulet. În general, am încercat, de câte ori s-a putut, să traducem toate titlurile străine și toți termenii de specialitate în limba română, în speranța că vom contribui astfel la actualizarea și la îmbogățirea terminologiei locale din domeniul cinematografiei.

Am lucrat cu toții la acest proiect conștienți că, în ciuda dificultăților inerente și a amplorii demersului de a traduce o carte atât de elaborată, rezultatul merită toate eforturile. Sperăm că această carte va contribui la o mai bună cunoaștere și la un mai mare interes pentru istoria filmului în țara noastră. Multe dintre filmele și cinematografiile analizate de autori – precum cele din Africa, Orientul Mijlociu sau din anumite părți ale Asiei, sau precum documentarele și filmele experimentale post-1945 – au fost, în cel mai bun caz, tratate expeditiv de literatura de specialitate din România. Dar chiar și acele capitole care descriu anumite fenomene care s-au bucurat, de-a lungul timpului, de interesul cercetătorilor și criticilor de la noi propun, invariabil, perspective proaspete și introduc noțiuni și abordări diferite de cele clasicizate în literatura din domeniu.

Chiar dacă funcționează în primul rând ca o introducere în toate aspectele existenței filmului, cartea este

Scanned with OKEN Scanner

extrem de prețioasă deoarece îmbină studiul cantitativ și calitativ, oferind, de multe ori în câteva rânduri succinte, indicii despre amploarea anumitor aspecte care pot fi cercetate mai departe de cei interesați să le aprofundeze. În acest sens, un foarte util instrument e pus la dispoziția cinefililor tot de Bordwell și de Thompson, prin blogul lor, www.davidbordwell.com, care cuprinde sute de articole dedicate unor teme legate de multe ori de cele din acest volum – și din altele pe care le-au scris individual sau împreună. De asemenea, foarte importante mai ales pentru înțelegerea construcției narative și formale a filmelor discutate sunt sutele de fotograme extrase de ei direct din peliculele vizionate în deceniile de pregătire a cărții, prin care exemplifică într-o manieră mai concretă numeroasele supoziții avansate în interiorul capitolelor. Cu alte cuvinte, *Istoria filmului: o introducere* ar trebui să fie în egală măsură accesibilă cititorilor care doresc să interacționeze cu o perspectivă sintetică asupra principalelor evenimente și noțiuni relevante pentru evoluția cinematografului internațional, dar le va folosi cu siguranță și profesorilor și studenților care tratează – la diverse niveluri, nu doar în structuri universitare – mediul audiovizual. Iar criticii, istoricii, cercetătorii și cineaștii înșiși vor descoperi, cu siguranță, numeroase informații sau unghiuri noi de pătrundere intelectuală în specificul meseriei lor.

În ceea ce mă privește, proiectul acestei traduceri mi-a ocupat cea mai mare parte a ultimului an și jumătate, iar ca demers m-a preocupat mai mult sau mai puțin activ în ultimul deceniu. Deoarece predau de mai bine de zece ani la UNATC cursuri de istoria filmului universal, am folosit preponderent ca bază pentru cursurile mele capitole din carte. Deși generațiile tinere sunt, în general, familiarizate cu limba engleză, am constatat, de-a lungul timpului, că existau anumite paragrafe sau noțiuni – mai ales cele de natură industrială, tehnologică și formală – al căror sens le scăpa multor studenți, din cauză că nu intraseră în limbajul de specialitate și în orizontul de interes al istoricilor și criticilor de limbă română. De altfel, așa cum aveam să constat în procesul traducerii celor opt capitole pe care mi le-am asumat, și al editării atente a celorlalte 22 de capitole traduse de colegii mei, acest nou tip de intimitate cu cartea mi-a revelat mie însumi anumite noțiuni a căror relevanță o omisesem în numeroasele lecturi în limba engleză ale cărții. Am ajuns, astfel, să admir și mai tare concizia și precizia autorilor, două atribute pe care am căutat să le menținem în transpunerea în limba română a textelor lor. Stilul scriiturii acestora e mai curând omogen și marcat de directețe, fiind lipsit, în cele mai multe rânduri, de metafore și de alte figuri de stil menite să sugereze sau să inducă, iar nu să indice. Din aceste motive, am încercat să intervenim cât mai puțin asupra modului de frazare și asupra organizării semantice a frazelor și paragrafelor originale, fiind conștienți că e o carte mai curând a dezvăluirii unor date concrete, iar nu una a speculațiilor și intuițiilor.

În acest punct, trebuie să îmi afirm aprecierea imensă pentru capacitatea autorilor de a-și restrânge la câteva paragrafe demonstrații care ar fi putut umple foarte bine mult mai multe pagini. Erudiția lor extraordinară e perceptibilă, practic, la fiecare pas, însă ea nu devine niciodată explicitată și etalată cu aroganță. De câte ori au ocazia, preferă să deschidă o paranteză scurtă în care să nuanțeze informațiile deja oferite anterior, sau să enumere într-o răsuflare titluri de filme deopotrivă faimoase și obscure, situate prin acest gest pe o poziție de egalitate în raport cu istoria mediului. Din acest motiv, dincolo de numeroasele exemple de filme canonice, cartea stârnește curiozitatea cititorilor pentru vizionarea unei cantități cel puțin egale de filme mai curând puțin cunoscute și rare, care se dovedesc, odată descoperite, adevărate revelații. De altfel, acestea sunt câteva dintre modurile discrete în care autorii își precizează direct prețuirea și dragostea pentru cinema – pe de o parte, nearătându-se mai interesați de o anumită cinematografie decât de alta, sau de o anumită perioadă în detrimentul celorlalte și păstrând, deci, un echilibru perfect al tonului și al registrului de abordare; iar pe de altă parte, promovând cât mai multe filme apreciate de ei, într-un potpuriu revelatoriu pentru complexitatea gusturilor și preocupărilor lor estetice, dar și sociale și politice.

Vreau să le mulțumesc tuturor celor care au avut o contribuție la traducerea și publicarea acestei cărți în limba română, începând cu cei nouă colegi care s-au implicat cu dedicare în traducerea ei: Liri Chapelan, Gabriela Filippi, Cezar Gheorghe, Dora Leu, Andreea Mihalcea, Diana Smeu, Irina Trocan, Iulia Voicu și Ioana Miruna Voiculescu. Le mulțumesc, apoi, lui Doru Someșan (în primul rând), lui Alex Radu și Dan Pleșa, de la Editura Vellant, și Veronicăi Lazăr, de la Editura UNATC Press, pentru contribuția lor importantă în procesul de realizare a proiectului. Le transmit mulțumiri și colegilor din UNATC care au susținut apariția cărții, în primul rând lui Doru Nițescu, rectorului Liviu Lucaci, prorectorilor Radu Apostol și Romina Boldașu, decanului Vlad Ioachimescu și

Scanned with OKEN Scanner

prodecanei Gabriela Suciu. Nu în ultimul rând, le sunt recunoscător altor colegi și prieteni care au contribuit pe parcurs la nivelul conținutului sau al punerii în pagină și graficii ediției în limba a cărții, începând cu Alina Purcaru, Anna Florea, Răzvan Nasea, Alex Sterian, Ovidiu Răduleț, Ana Szel, Maria Drăghici, Andrei Gorzo și continuând cu Șerban Radu, a cărui implicare succintă s-a dovedit esențială în definitivarea în bune condiții a demersului editorial. Le dedic munca mea la aceste volume părinților mei și memoriei primei mele profesoare de Istoria filmului, Viorica Bucur, și a primului meu mentor, Sorin Botoșeneanu. Fără ei, nu aș fi ajuns să contribui cu atât de mult interes la traducerea acestei cărți fundamentale, care sper că va fi prima dintr-o serie lungă de ediții în limba română a textelor scrise de David Bordwell și Kristin Thompson.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE AUTORI

Kristin Thompson este membru onorific al Departamentului de Artele Comunicării din cadrul Universității din Wisconsin-Madison, unde și-a obținut titlul de Doctor. Printre cărțile scrise de ea se numără: *Eisenstein's Ivan the Terrible* (1981), *Exporting Entertainment: America's Place in World Film Markets 1901–1934* (1985), *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (1988), *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (1999), *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I* (2005), și *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood* (2007).

David Bordwell a fost Profesor Emeritus Jacques Ledoux în domeniul studiilor de film în Departamentul de Artele Comunicării din cadrul Universității din Wisconsin-Madison. A fost, de asemenea, deținătorul unui premiu Hilldale pentru contribuții importante aduse științelor umaniste și al unui Doctorat onorific acordat de Universitatea din Copenhaga. A obținut, de asemenea, bursa Kluge în Cultură Modernă oferită de Library of Congress. Printre cărțile pe care le-a scris se numără: *Narration in the Fiction Film* (University of Wisconsin Press, 1985), *On the History of Film Style* (Harvard University Press, 1997), *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Harvard University Press, 2000; ediția a doua – Irvington Way Institute Press, 2011), *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (University of California Press, 2005), *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (University of California Press, 2006), *The Rhapsodes: How 1940s Critics Changed American Film Culture* (University of Chicago Press, 2016), și *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (University of Chicago Press, 2017). A scris, de asemenea, cărți despre Carl Theodor Dreyer, Yasujiro Ozu, Serghei Eisenstein, cinemaul digital și filmul din Hong Kong.

Jeff Smith e profesor de studii de film în Departamentul de Artele Comunicării din cadrul Universității din Wisconsin-Madison, unde și-a obținut titlul de Doctor. E autorul a două cărți: *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music* (1998) și *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds* (2014). A publicat, de asemenea, mai multe articole și capitole de cărți despre rolul sunetului și al muzicii în cinematografia americană. În prezent, lucrează la o carte care urmărește dezvoltarea coloanelor muzicale ale filmelor hollywoodiene clasice în timpul anilor 1930, unde analizează modul în care studiourile distribuiau resursele muzicale în funcție de poziția ocupată de film în ierarhia acestora (filme de prestigiu, filme intermediare și filme de serie B).

Autorii au colaborat anterior la scrierea cărții *Film Art: An Introduction* (McGraw-Hill, ediția a 11-a, 2017). Bordwell și Thompson sunt coautorii cărților *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of*

Scanned with OKEN Scanner

Filmmaking (University of Chicago Press, 2011), *Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages* (Irvington Way Institute Press, 2013) și, împreună cu Janet Staiger, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Columbia University Press, 1985).

Toți cei trei autori au fost activi în cultura mediilor digitale. Thompson a contribuit cu texte pentru broșurile DVD-urilor și Blu Ray-urilor cu filmele *Singurul fiu/ A fost un tată*, *Un condamnat la moarte a evadat* și *Cluny Brown*, lansate de Criterion. A colaborat, de asemenea, cu un eseu la broșura Blu-ray-ului lansat de Kino Lorber cu versiunea restaurată a filmului *Cabinetul doctorului Caligari*. Tot pentru Criterion, Bordwell a contribuit cu note și comentarii care au însoțit lansarea pe DVD a filmelor *Alexander Nevski*, *Într-o după-amiază de toamnă*, *Notorious*, *Fata sa de vineri* și *Hotelul Grand Budapest*. Smith a colaborat la realizarea broșurilor altor trei discuri lansate de Criterion, pentru filmele *Nu trageți în pianist*, *Fugarul* și *Dor nestins*.

Cei trei autori găzduiesc o serie intitulată „Observații despre arta filmului" pentru serviciul de *streaming* Criterion Channel. Numeroasele lor contribuții propun eseuri video despre filme din ere diferite: *Trăsura fantomă*, *Aventura*, *Amintiri despre subdezvoltare*, *Cariera mea strălucitoare*, *Omule, nu te supăra*, *Vampirul*, *Hiroshima, dragostea mea*, *Coridorul groazei*, *Vagabondul*, *Sfârșitul unei zile lungi*, *Chungking Express* și multe alte filme clasice. Serviciul e disponibil pe bază de abonament la adresa https://www.criterionchannel.com.

Pentru a accesa blogul lor *online* și alte informații relevante puteți vizita site-ul www.davidbordwell.net.

Kristin Thompson și David Bordwell au fost căsătoriți și au locuit în Madison, Wisconsin.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A CINCEA A CĂRȚII

În întreaga lume, în fiecare moment, milioane de oameni se uită la filme. Se uită la filme comerciale, la „filme de artă", la documentare, la desene animate, la filme experimentale, la filme educaționale. Stau în săli de cinema cu aer condiționat, în piețe publice din sate, în muzee de artă, în săli de clasă, acasă în fața televizorului, în cafenele în fața unui monitor de laptop sau a unui telefon mobil. În anii 2010, cinematografele au vândut în jur de opt miliarde de bilete anual. Dacă luăm în considerare accesibilitatea filmelor în formate video – difuzate fie prin intermediul televiziunii sau al internetului, pe disc sau sub formă de fișiere digitale –, numărul de spectatori e, de fapt, mult mai mare. În 2019, piața globală pentru divertismentul dedicat proiecției în cinematografe, difuzării la domiciliu și pe aparate mobile a depășit, pentru prima oară în istorie, 100 de miliarde de dolari.

Nimeni nu are nevoie să fie convins că filmul a fost una dintre cele mai influente forme de media din ultimii o sută de ani. Nu doar că îți poți aminti cele mai incitante și mai lăcrămoase momente petrecute văzând filme, dar îți poți, cel mai probabil, aminti momente din viața de zi cu zi când ai încercat să fii la fel de grațios/oasă, de altruist/ă, de dur/ă sau de empatic/ă precum acele personaje grandioase de pe ecran. Felul în care ne îmbrăcăm și în care ne tundem părul, felul în care umblăm și ne comportăm, lucrurile în care credem sau de care ne îndoim – toate aceste aspecte ale vieților noastre sunt influențate de filme. Filmele ne oferă și experiențe artistice puternice, cunoștințe despre culturi diverse și despre noi moduri de gândire.

În această carte, propunem o introducere în istoria filmului așa cum e ea înțeleasă, scrisă și predată în zilele noastre de cei mai desăvârșiți cercetători din domeniu. *Istoria filmului: o introducere* nu este însă o distilare a tuturor informațiilor cunoscute despre istoria filmului. Cercetătorii obișnuiesc să afirme că nu există o *istorie* a filmului, ci doar *istorii* ale filmului. Asta înseamnă, pe de-o parte, că nu poate exista o singură sinteză care să adune laolaltă toate noțiunile relevante. Istoria filmului de avangardă nu are legături strânse cu istoria tehnologiei color, cu evoluția westernului sau cu viața lui Alfred Hitchcock. Din acest motiv, întreprinderea așa-numită de „a scrie istoria filmului" seamănă cu un mare cort unde sunt găzduiți oameni care o analizează din perspective diverse și cu interese și scopuri diferite.

Așadar, nu există o Mare Poveste a Istoriei Filmului care va cuprinde, descrie și explica tot ceea ce s-a petrecut în realitate. Considerăm că să scrii istoria filmului implică să adresezi o serie de *întrebări* și să cauți *dovezi* care să te ajute să le răspunzi în cadrul unei *argumentații*. Când istoricii se concentrează asupra anumitor întrebări, ei selectează probe diferite și formulează explicații diferite. De exemplu, istoricul care vrea să știe cum a evoluat cinematografia europeană în timpul Războiului Rece nu va acorda multă atenție problemelor din ultima parte a carierei lui Marilyn Monroe. Din acest motiv, istoricii creează nu o singură istorie, extinsă la infinit, ci un set divers de argumentații istorice specifice.

Trei întrebări

În scrierea acestei cărți ne-am concentrat asupra următoarelor trei întrebări-cheie.

1. *Cum s-au modificat ori normalizat practicile de utilizare a mediului cinematografic de-a lungul timpului?* În analiza „utilizării mediului" includem chestiuni legate de forma filmelor – organizarea generală a unui film. Adeseori, aceasta implică să spui o poveste, dar forma unui film poate fi fundamentată pe un anumit raționament sau pe un tipar abstract. „Utilizările mediului" implică, de asemenea, și chestiuni legate de stil,

adică de folosirea anumitor tipuri de tehnici cinematografice: mizanscena (punerea în scenă a actorilor, iluminarea cadrelor, scenografia și costumele), mișcările de cameră, montajul și sunetul. În plus, orice concepție echilibrată asupra modului în care a fost utilizat mediul trebuie să ia în considerare tipurile de filme existente (documentarul, filmul de avangardă, animația) și genurile (de exemplu, westernul, thrillerul, musicalul). Așadar, examinăm și aceste fenomene. Toate problemele menționate sunt centrale în cadrul majorității cursurilor de istoria filmului predate în școli.

O preocupare majoră a cărții e să analizeze utilizările mediului în perioade și locuri diferite. Uneori insistăm asupra creării unor norme stabile formale și stilistice, ca atunci când examinăm felul în care Hollywoodul a ajuns să standardizeze anumite opțiuni de montaj în primele două decenii de existență a cinematografului. În alte dăți, examinăm modul în care cineaștii au adus inovări la nivelul formei, tehnicii și genurilor cinematografice.

2. *Cum au influențat condițiile de existență ale industriei de film – producția, distribuția și exploatarea – modurile de utilizare a mediului?* Filmele sunt realizate în cadrul unor *moduri de producție*, care indică modurile uzuale de organizare a muncii și a materialelor implicate în realizarea unui film. Unele moduri de producție sunt industriale. În aceste cazuri, companiile produc filme după un model de afaceri tipic. Exemplul clasic al producției industriale e *sistemul de studiouri*, în care companiile sunt organizate pentru a face filme adresate unui public larg cu ajutorul unei divizări elaborate a muncii. O altă formă de existență a producției industriale poate fi denumită abordarea *artizanală* sau *unul-pe-rând*, în care o companie de producție face un singur film la un anumit moment. Alte moduri de producție sunt mai puțin organizate și implică grupuri mici de oameni care realizează filme cu un scop precis. În orice caz, modurile de realizare a filmelor au avut anumite consecințe asupra imaginii și sunetului produselor finite.

O la fel de mare importanță au avut și modurile de distribuție și de consum ale filmelor. De exemplu, inovațiile tehnologice majore asociate cu prima parte a anilor 1950 – ecranul lat, sunetul stereofonic, folosirea pe scară largă a culorii – erau, în realitate, disponibile de mai multă vreme. Fiecare dintre ele ar fi putut fi dezvoltate înaintea anilor 1950, însă industria americană de film nu fusese presată să o facă. Publicul era atât de numeros, încât investițiile în noi elemente de atracție nu ar fi adus profituri semnificative. Doar când publicul cinematografelor a început să scadă, la finalul anilor 1940, s-au simțit producătorii și exploatanții forțați să introducă noi tehnologii pentru a atrage spectatorii înapoi. De asemenea, modurile de proiecție a filmelor au avut un impact asupra stilurilor și genurilor cinematografice, încurajând noi abordări la nivelul construcției mizanscenei și o reorientare spre o spectaculozitate mai accentuată.

3. *Cum au apărut tendințele internaționale în utilizarea mediului cinematografic și în articularea unor piețe de film?* În această carte, încercăm să acordăm o atenție similară contribuțiilor importante ale unor cinematografii naționale și modurilor în care au operat influențele internaționale și interculturale. Publicurile și industriile de film din multe țări au fost influențate de artiști și de filme care au migrat de-a lungul granițelor naționale. Genurile, la rândul lor, au vagabondat. Westernul hollywoodian a influențat filmul japonez de lupte cu săbii și westernul italian, genuri care, în schimb, au influențat filmele de arte marțiale realizate în anii 1970 în Hong Kong; filmele hollywoodiene au început, ulterior, să încorporeze elemente ale filmelor de arte marțiale.

La fel de important, industria de film însăși e, în multe privințe, transnațională. În anumite perioade, tot felul de circumstanțe au închis piețele din unele țări pentru anumite produse, dar, în linii mari, acestea au constituit dintotdeauna o piață globală; observăm cel mai bine asta când analizăm tendințele care au traversat culturi și regiuni specifice. Am acordat o atenție specială condițiilor care le-au permis oamenilor să vadă filme realizate în afara țării lor.

Fiecare dintre aceste „întrebări *cum*" acompaniază un număr mare de „întrebări *de ce*". În cazul fiecărui eveniment pe care îl descriem ne putem întreba care au fost condițiile care l-au făcut să se manifeste în acel mod specific. De ce, de pildă, s-au angajat cineaștii sovietici din anii 1920 în explorarea unor narațiuni agresive și tulburătoare? De ce a intrat în disoluție sistemul de studiouri hollywoodian la finalul anilor 1940? De ce există în zilele noastre mai multe filme realizate cu investiții financiare internaționale decât în anii 1930 sau 1940? Istoricii sunt pasionați să investigheze cauze și efecte, așa cum veți descoperi citind cartea.

Dacă istoria filmului este o activitate generativă, capabilă a se reînnoi constant, nu este suficient să oferim o condensare a „tuturor cunoștințelor despre trecut". Încercăm, într-un fel, să turnăm ceea ce găsim într-o formă nouă. De-a lungul celor 30 de ani petrecuți cu cercetarea, scrierea și rescrierea acestei

Scanned with OKEN Scanner

cărți, am ajuns că considerăm că propune o versiune unică asupra formei istoriei filmului, atât asupra conturului ei general, cât asupra detaliilor sale specifice.

Răspunzând la întrebări: abordarea noastră

Împărțim istoria filmului în cinci perioade mari: cinematograful timpuriu (până în jurul anului 1919), perioada târzie a erei mute a filmului (1919–1929), dezvoltarea filmului sonor (1926–1945), perioada ulterioară celui de-Al Doilea Război Mondial (1946–anii 1960) și cinematograful contemporan (ulterior anilor 1960). Aceste diviziuni sunt destul de convenționale și au avantajul de a capta evoluțiile importante în ariile chestionate de întrebările noastre: formă și stil, industria filmului și tendințele internaționale.

Dar cartea noastră diferă în mare măsură de cele ale majorității altor istorici. Pentru început, e foarte comprehensivă. Unele cărți se limitează la faimoasele filme. Această atitudine era de înțeles în anii în care accesul la filme era mai restrâns. Astăzi însă oamenii pot obține DVD-uri sau fișiere digitale din orice colț al lumii, iar percepția noastră asupra istoriei filmului s-a lărgit enorm. Pe măsură ce domeniul studiilor de film a crescut, statele mici și filmele mai puțin cunoscute au devenit acum subiectele unor cercetări intense. O carte sau un manual trebuie să reflecte noua noastră viziune asupra cinematografiei lumii și să le facă așadar cunoștință cititorilor cu filme mari care au fost redescoperite.

Din motive similare, nu ne-am rezumat la menționarea unor filme de ficțiune cu actori. Cinematograful documentar și cel experimental au o importanță de sine stătătoare, ca vehicule ale inovațiilor la nivelul formei și stilului. În textul nostru, luăm în considerare și aceste moduri, de la cele mai timpurii exponente până la cele mai recente opere ale unor artiști precum William Greaves, Wang Bing, Phil Solomon și Christian Marclay.

Organizare și caracteristici distinctive

Istoria filmului: o introducere e comprehensivă și într-un alt fel. Majoritatea manualelor sunt organizate în capitole ordonate într-un șir cronologic de cinematografii naționale. Fiecărui stat important la nivelul producției de film i se alocă, de obicei, un sigur capitol care îi rezumă realizările de-a lungul multor ani. Uneori urmăm și noi această cale, în general când contribuția unei anumite țări este foarte importantă pentru o anumită perioadă din istoria filmului. Dar o trăsătură unică a cărții noastre e modul în care încercăm să punem în legătură evoluția cinematografului dintr-o anumită țară cu cele petrecute în paralel în alte părți ale lumii.

De ce este important că facem asta? Cinematograful și-a început existența ca o artă internațională și, în cea mai mare parte a istoriei sale, a funcționat astfel. Cineaștii dintr-o anumită țară sunt adesea foarte conștienți de ce fac omologii lor din alte locuri. Iar mai multe industrii de film naționale răspund adesea acelorași condiții care se manifestă concomitent. De exemplu, în timpul anilor 1930, multe state au căutat soluții la problemele ridicate de producția filmelor sonore. Astăzi, cineaștii înfruntă problema comună a distribuției globale și a convergenței digitale. A trasa istoria cinematografică a fiecărei țări de parcă ar fi entități izolate ar însemna să omitem observarea trăsăturilor comune existente într-o anumită perioadă.

În consecință, majoritatea capitolelor noastre compară evoluțiile de-a lungul mai multor tradiții naționale de film. În loc să alocăm un singur capitol cinemaului francez al anilor 1960, Capitolul 20 situează Noul Val Francez în cadrul apariției Noilor Valuri și Tinerelor Cinematografii din întreaga lume. La fel, în loc să-i tratăm pe majoritatea regizorilor anilor 1950 și 1960, precum Fellini sau Bergman, exclusiv ca individualități, Capitolul 19 explică modul în care au ajuns ei cunoscuți în cadrul unei culturi cinematografice internaționale animate de festivaluri, de reviste și de noua idee a cineastului văzut ca un artist creator. Majoritatea capitolelor cărții apelează la această abordare comparativă, pentru că ne ajută să răspundem la întrebarea noastră generală legată de modul în care cinematograful s-a dezvoltat ca o artă internațională. Prezentând tipare generale mai curând decât date izolate, strategia îl ajută pe cititor și să facă legături noi.

Preocuparea pentru această viziune mai amplă ne conduce la o altă trăsătură unică a cărții noastre. Realizarea filmelor și industria cinematografică operează în contexte sociale, economice și politice mai vaste. Desigur, nu putem completa toate detaliile respectivului context, dar majoritatea capitolelor subliniază acest cadru mai larg de referință. De exemplu, evoluția cinematografiei sovietice – atât în perioada filmului mut (Capitolul 6), cât și în era sonoră (Capitolele 9 și 18), nu poate fi înțeleasă în afara imperativelor politice care acționau în URSS în perioadele respective. Mai puțin evident, reconstrucția cinematografiei europene după Al Doilea Război Mondial datorează enorm Planului Marshall, importanței mai mari acordate planificării centralizate și cooperării regionale și schimbărilor

Scanned with OKEN Scanner

apărute în economia mondială (Capitolul 17). Nevoia noastră de a situa istoria filmului în cadrul unor tendințe mai largi e la fel de presantă și când ne referim la erele mai recente. Ceea ce numim „cinemaul de critică politică" al anilor 1960 (Capitolul 23) s-a dezvoltat ca răspuns la postcolonialism, la coagularea unei noi generații, la implicarea Americii în Războiul Civil din Vietnam și la alte condiții cuprinzătoare. La fel, diverși factori economici și culturali se află în miezul discuțiilor legate de globalizare (Capitolul 29). Abordarea noastră asupra convergenței digitale din Capitolul 30 ia în considerare schimbările tehnologice generale petrecute între anii 1990 și 2010.

Istoria filmului: o introducere se bazează și pe o altă trăsătură neobișnuită. Pe post de ilustrații, multe manuale se limitează să apeleze la fotografii de pe platourile de filmare. Aceste fotografii de producție sunt adesea premeditate și nu oferă detalii complexe despre ce este cu adevărat un film. În schimb, aproape toate ilustrațiile noastre sunt extrase din filme. Colectarea unor fotograme mărite ne-a forțat să căutăm copii ale filmelor respective în arhive din întreaga lume, dar rezultatul ne validează eforturile, deoarece suntem în măsură să analizăm exact ceea ce vede spectatorul pe ecran. Grație acestor imagini, ne putem îmbogăți argumentația istorică și ne putem concentra asupra unei serii scurte de imagini care sunt fie tipice, fie inovatoare, ca atunci când studiem tehnicile de mizanscenare cu precizie din anii 1910 comparativ cu montajul de continuitate al aceleiași perioade (Capitolul 3), tăieturile tipice de montaj ale Mișcării montajului sovietic din anii 1920 (Capitolul 6) și secvențele tipice pentru mișcarea neorealistă din filmele *Umberto D.* sau *Roma, oraș deschis* (Capitolul 16). Aceste analize moment-cu-moment readuc la viață filme importante și îi pot inspira pe cititori să le analizeze fotogramă cu fotogramă prin intermediul unor versiuni digitale ale lor.

O altă trăsătură distinctivă a cărții noastre e că se bazează pe 50 de ani de cercetări. Lăsând la o parte manualele noastre, am publicat numeroase cărți despre cinema, multe dintre ele dedicate istoriei filmului. *Istoria filmului: o introducere* este extrem de îndatorată muncii multor altor istorici, dar reflectă, într-o mare măsură, întinderea și profunzimea propriei noastre cercetări asupra filmului mut, a istoriei cinematografiilor din SUA, Europa și Asia sau a tendințelor cinematografului contemporan în întreaga lume. Am făcut muncă de documentare în multe dintre marile arhive de film ale lumii. Am scris cărți despre filme și cineaști din Germania, Rusia, Japonia, Franța, Danemarca, China și Statele Unite ale Americii. Unul dintre noi a scris o carte despre istoriografia filmului. *Istoria filmului: o introducere* este fructul a decenii de vizionări de filme, de studiu asupra lor și de reflecții asupra relațiilor dintre filme și alte arte, dintre filme și cultură și dintre filme și lumea largă.

Modificări aduse de noua ediție a cărții

Pe măsură ce istoria filmului se dezvoltă, nu doar că avem de luat în considerare noi filme și noi cineaști, dar adeseori reconsiderăm trecutul. În majoritatea capitolelor, am corectat greșeli și am adăugat informații care reflectă cercetarea noastră recentă. Unele dintre aceste mici modificări reflectă noi perspective asupra unor descoperiri legate de cinematograful mut și sonor, de cinematograful timpuriu, de practicile filmului documentar și de ciclurile cinemaului *exploitation*.

Revizuirile majore aduse acestei ediții a cincea a cărții reflectă modurile în care am reconsiderat istoria filmului post-1970. Majoritatea modificărilor introduc informații și idei proaspete. Capitolul 22 actualizează chenarul dedicat lui Francis Ford Coppola, lui Steven Spielberg și lui George Lucas pentru a reevalua cele mai recente inițiative de afaceri ale lor. Include, de asemenea, noi informații despre Martin Scorsese. Arătăm felul în care o nouă generație de regizori îi citează opera în aceeași manieră în care Scorsese însuși a adus omagii predecesorilor săi. La fel, Capitolul 24, despre filmul documentar și despre cel experimental, actualizează informațiile despre cererea tot mai mare de filme nonficționale lansate în afara pieței *mainstream* a sălilor de cinema.

Cele mai mari modificări au fost aduse ultimelor cinci capitole. Acestea reflectă faptul că cinematograful continuă să se dezvolte ca mediu internațional. Deși filmele americane sunt cele mai cunoscute, și alte țări devin jucătoare la nivel global. Industriile care înregistrează cea mai evidentă creștere sunt cele din India și China, dar și alte țări își descoperă (sau își redescoperă) propriile voci. În Capitolul 25, analizăm continua moștenire a modernismului cinematografului de artă prin scurte discuții despre regizorii școlii berlineze, Thomas Arslan, Angela Schanelec, Christian Petzold și despre cineastul grec Yorgos Lanthimos. Capitolul 26, care se concentrează asupra cinematografiilor continentale și subcontinentale, evidențiază talentele emergente din Africa, Egipt, Iran, Argentina și Mexic.

Capitolul 27, „Cinematografii în plină ascensiune: Asia Pacifică și Oceania după 1970", își îndreaptă

Scanned with OKEN Scanner

atenția spre un alt epicentru al schimbării. În noul mileniu, două puteri regionale au cunoscut o ascensiune importantă: Coreea de Sud a luat locul Hong Kong-ului ca sursă majoră de filme de gen și de artă, iar în China continentală, expansiunea economică explozivă a alimentat industria de film cu creșterea cea mai rapidă a perioadei postbelice. De la ediția anterioară a cărții, Coreea de Sud și-a consolidat poziția, în mare parte datorită succesului noilor filme realizate de Hong Sang-soo, de Lee Chang-dong și de Bong Joon-ho. *Parazit* (2019) al lui Bong a obținut un prestigiu mai mare decât orice film coreean dinaintea lui, câștigând premiul Palme d'or la Cannes și premiul Oscar pentru cel mai bun film al anului. Între timp, China și-a consolidat poziția pe piața de film de primă mărime a lumii. Capitolul subliniază importanța continuă a blockbusterelor chineze realizate atât cu finanțare locală, cât și în sistem de coproducții. Analizează, de asemenea, noi filme realizate în sectorul independent chinez de regizorii Bi Gan și Hu Bo.

Unde, în cadrul acestei structuri, își găsește locul cinematograful american? Partea a șasea, „Cinematograful în era noilor media", se deschide cu o examinare a acestei probleme. Capitolul 28 chestionează modurile în care s-a adaptat Hollywoodul noilor forme de distracție – în principal, televiziunii prin cablu și sistemelor de vizionare acasă. Analizăm, de asemenea, accentul continuu pus de Hollywood pe blockbustere și francize. Un chenar dedicat companiei Disney îi atestă supremația în aceste domenii. Odată cu achiziționarea companiei 20th Century Fox și cu crearea unei platforme de *streaming online*, Disney și-a întărit poziția de cel mai puternic studio hollywoodian. Capitolul revizuiește, de asemenea, partea legată de aspirația spre sinergie a industriei, concentrându-se asupra celor mai recente runde de fuziuni și de achiziții. În fine, pe parcursul întregului capitol, analizăm vizibilitatea tot mai mare a minorităților și a regizoarelor.

Cartea se încheie cu două survoluri ample asupra peisajului cinematografic contemporan. Capitolul 29, „Către o cultură cinematografică globală", examinează efectele globalizării asupra cinematografului contemporan. Oferim informații și idei proaspete despre dominația Hollywoodului, despre răspunsurile regionale la aceasta, despre cinematografiile diasporene, festivaluri de film și piraterie. Ne extindem, de asemenea, studiul asupra subculturilor întreținute de fani. Nu subliniem doar căile numeroase pe care le urmează cineaștii pentru a interacționa cu fanii lor, ci și felul în care aceștia din urmă funcționează uneori ca o sursă de fricțiuni, fie prin criticile pe care le propagă pe rețelele de socializare, fie prin crearea unor versiuni neoficiale ale filmelor clasice produse de studiouri.

Capitolul final (30), „Tehnologia digitală și cinematograful", explorează nivelul ridicat al dependenței producției, distribuției și exploatării filmelor de tehnologia digitală. Descriem acest proces în mai multe domenii, de la animația computerizată la proiecția 3D, de la metodele de producție la distribuția pe telefonul mobil și la realitatea virtuală. Ne-am actualizat și informațiile despre companiile americane majore din domeniul tehnologic (Facebook, Apple, Amazon, Netflix și Google). Cu excepția Facebook, toate aceste companii și-au lansat servicii de *streaming online*, devenind competitoare redutabile ale oligopolului hollywoodian. Mai important, realizând propriile producții, aceste companii au redesenat cu eficiență strategia clasică a integrării verticale pentru a se încadra în era convergenței digitale. Sperăm că cititorii noștri vor recunoaște peisajul media actual în povestea pe care le-o spunem aici.

Pe parcursul celei de-a cincea ediții, am încercat să prezentăm și efectele variate ale pandemiei de coronavirus asupra cinematografului. Evident, aceasta e o sarcină complicată, deoarece situația din fiecare țară s-a dovedit a fi fluidă. Totuși, pe măsură ce s-au înmulțit cazurile de îmbolnăviri cu COVID-19, producția de filme s-a sistat, cinematografele s-au închis, iar calendarele de lansări au fost decalate, în speranța că activitățile economice uzuale ale industriei vor putea fi reluate la un moment dat. Impactul pe termen scurt al pandemiei a fost devastator. Însă, chiar dacă sălile de cinema se redeschid gradual, iar producția de film se restartează, pandemia aruncă o umbră imensă asupra viitorului cinematografului. Niciunul dintre noi nu are la dispoziție un bol de cristal și ar fi pripit să sugerăm că cinematograful nu va continua să existe într-o formă sau alta. Dar calamitatea cauzată de epidemia COVID-19 pare că va continua să-și facă simțite efectele în industriile de film internaționale mulți ani de-acum înainte.

Avem încredere că profesorii și studenții vor merge mai departe de ceea ce oferă cartea și vor explora istoria filmului pe cont propriu. În acest sens, oferim numeroase completări care încearcă să vă stârnească să o luați în direcții pe care nu le-am putut dezvolta într-un text deja extrem de amplu.

Am pregătit un eseu de fond, „Doing Film History", pe care îl puteți citi online la adresa www.davidbordwell.net. O versiune a acestuia ne-a servit

Scanned with OKEN Scanner

drept capitol introductiv al unei ediții anterioare a acestei cărți. Pentru a mări gradul de accesibilitate a eseului, l-am mutat în mediul online. La fel de importantă e secțiunea de la final de „Note și întrebări" pe care o anexam capitolelor și în edițiile anterioare ale cărții. Acestea abordează probleme generale relevante pentru cercetarea istorică, dar și unele care ne intrigă pe noi. (Cum au ajuns atât de populare în Statele Unite anime-urile japoneze? De ce consideră unii critici italieni că Neorealismul nu a existat, de fapt, niciodată?) Avantajul mutării secțiunii pe platforma noastră online e că o putem actualiza și îi putem adăuga elemente de câte ori va fi nevoie.

În final, vă invităm pe toți să ne vizitați blogul, *Observations on Film Art*, accesând adresa www.davidbordwell.net/blog, unde analizăm deseori teme legate de întrebările, probele și explicațiile pe care le prezentăm în carte.

Mulțumiri

Un aspect a rămas constant de la o ediție la alta a cărții: gratitudinea noastră față de alți istorici. Cercetările lor ne-au ajutat să regândim istoria formei artistice pe care o iubim și așteptăm cu interes să învățăm mai multe de la ei. În mod particular, au fost numeroase persoane care ne-au ajutat în realizarea acestui proiect.

Primii dintre egali sunt arhiviștii. Le mulțumim lui: Elaine Burrows, Jackie Morris, Julie Ring și personalului de la National Film and Television Archive din cadrul British Film Institute; lui Paul Spehr, regretatei Kathy Loughney, lui Patrick Loughney, Cooper Graham, Mike Mashon, Greg Lukow, Karen Fishman, Alan Gevinson, Dorinda Hartmann, Josie Walters-Johnston, Zoran Sinobad și Rosemary Hanes de la Motion Picture, Television, and Recorded Sound Division din cadrul Library of Congress; lui Enno Patalas, Jan Christopher-Horak, Stefan Drössler, Klaus Volkmer, Gerhardt Ullmann și personalului din cadrul München Filmmuseum; lui Mark-Paul Meyer, Eric de Kuyper și angajaților Nederlands Filmmuseum; lui Eileen Bowser, Charles Silver, Mary Corliss și personalului din cadrul Film Study Center al Museum of Modern Art; lui Ib Monty, Marguerite Engberg, Dan Nissen, Thomas Christensen și angajaților Danish Film Museum; lui Vincent Pinel și colegilor lui de la Cinémathèque Française din Paris; lui Michael Pogorzelski și Joe Lindner din cadrul Archive of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences; lui Schawn Belston, vicepreședintele Ascet Management din cadrul 20th Century Fox; lui Robert Rosen, Eddie Richmond și angajaților de la UCLA Film Archive; lui Bruce Jenkins și Mike Maggiore, de la Walker Art Center Film Department; lui Robert A. Haller, Carol Pipolo și personalului de la Anthology Film Archives; lui Edith Kramer și angajaților de la Pacific Film Archive. Le adresăm mulțumiri speciale lui Jan-Christopher Horak și lui Paolo Cherchi Usai, care, în timpul mandatului de curatori ai Motion Picture Division din cadrul George Eastman House ne-au asistat în munca noastră dincolo de sarcina oficială pe care o aveau în îndeplinirea atribuțiilor lor.

Această carte nu ar fi fost posibilă fără generozitatea regretatului Jacques Ledoux și a succesorilor săi, Gabrielle Claes și Nicola Mazzanti. Împreună cu angajații lor de la Cinémathèque Royale de Belgique, ne-au sprijinit parcursul în moduri dificil de enumerat.

Pentru toate cele cinci ediții ale cărții am fost norocoși să găsim foarte mulți oameni care ne-au oferit acces la informații și la filme și ne-au făcut sugestii critice: Muriel Andrin, Jacques Aumont, Sally Banes, John Belton, Joe Beres, Vince Bohlinger, Edward Branigan, Anke Brouwers, Carlos Bustamente, Michael Campi, Mary Carbine, Jerry Carlson, Noël Carroll, Matt Connolly, Don Crafton, Chen Mei, Robert Chen, Thomas Christensen, Brandon Colvin, Darrell Davis, David Desser, Eric Dienstfrey, Michael Drozewski, Chaz Ebert, Roger Ebert, Alan Franey, Michael Friend, Geoff Gardner, André Gaudreault, Stuart Greif, Tom Gunning, Kevin Heffernan, Richard Hincha, Kyoko Hirano, Ivy Ho, Donald Kirihara, Hiroshi Komatsu, Jonathan Kuntz, Albert Lee, Jared Lewis, Li Cheuk-to, Richard Maltby, Mark Minett, Albert Moran, Charles Musser, Dominique Nasta, Richard Neupert, Dan Nissen, Jenny Oyallon-Koloski, Peter Parshall, William Paul, Tom Paulus, Richard Peña, Mark Peranson, Guilherme De Alencar Pinto, Neil Rattigan, Tony Rayns, Donald Richie, David Rodowick, Maureen Rogers, Phil Rosen, Barbara Scharres, Brad Schauer, Alex Sesonske, Shu Kei, Scott Simmon, Alissa Simon, Matt St. John, Laurie Stark, Cecille Starr, Nora Stone, Stephen Teo, Peter Tsi, Iuri Țivian, Athena Tsui, Casper Tybjerg, Alan Upchurch, Ruth Vasey, Noel Vera, Diane Verma, Kewal Verma, Marc Vernet, Booth Wilson, Chuck Wolfe, Wong Ailing, Jacob Wong, Yeh Yueh-yu și PoChu Au Yeung. Le suntem în mod special recunoscători lui Ivo Blom, Patrick Hogan, Armin Jäger, Lalita Pandit și lui John Powers pentru sugestiile lor. Pentru asistența în ilustrarea cărții, le suntem în mod

Scanned with OKEN Scanner

deosebit recunoscători lui Michael Barker – de la Sony Pictures Classics –, lui James Schamus, de la Simbolic Exchange, și lui Haden Guest, de la Harvard Film Archive, precum și lui Sharon Lockhart și lui Anthony McCall. Peter Becker și Kim Hendrickson de la Criterion ne-au ajutat în munca noastră în foarte multe feluri. David Hancock și colegii lui de la IHS Markit ne-au pus la dispoziție statistici prețioase despre industria de film internațională.

Analiza pe care am făcut-o cinematografului în era mută a fost îmbunătățită de festivalul anual Giornate del cinema muto, din Pordenone, Italia. Aceste adunări au revoluționat studiul cinematografiei mute și le suntem recunoscători lui: Davide Turconi, Lorenzo Codelli, Paolo Cherchi Usai, David Robinson și asociaților lor pentru că ne-au invitat să participăm la ele. Într-o manieră similară, Il cinema ritrovato din Bologna ne-a îmbogățit cunoștințele despre istoria filmului, și le mulțumim lui Gian Luca Farinelli, lui Guy Borlée, regretatului Peter von Bagh și Patriziei Mighetti pentru că ne-au invitat să participăm în fiecare an la această adunare.

Le mulțumim, de asemenea, colegilor noștri istorici care ne-au furnizat sugestii și critici utile: Maria Isabel Alvarez, de la Arizona State University; Terry Bales, de la Santa Ana and Santiago Canyon College; Jonathan Buchsbaum, de la Queens College; Jeremy Butler, de la University of Alabama; Diane Carson, de la St. Louis Community College; Thomas D. Cooke, de la University of Missouri; David A. Daly, de la Southwest Missouri State University; Peter Flynn, de la Emerson College; Marsha Gordon, de la North Carolina State University; Elena Gorfinkel, de la University of Wisconsin–Milwaukee; Peter Haggart, de la University of Idaho; Brian Henderson, de la State University of New York din Buffalo; Scott Higgins, de la Wesleyan University; Eileen Jones, de la Chapman University; Bruce Hutchinson, de la University of Central Arkansas; Scott L. Jensen, de la Weber State College; Kathryn Kalinak, de la Rhode Island College; Jay B. Korinek, de la Henry Ford Community College; Sue Lawrence, de la Marist College; Karen B. Mann, de la Western Illinois University; Jeff Marker, de la University of North Georgia; Carey Martin, de la Liberty University; Paula Musegades, de la Emerson College; Charles R. Myers, de la Humboldt State University; Myoungsook Park, de la University of Iowa; Neil Rattigan, de la The University of New England; John W. Ravage, de la University of Wyoming; Jere Real, de la Lynchburg College; Celeste Reeb, de la University of Oregon; Lucille Rhodes, de la Long Island University; Randolph Rutsky, de la San Francisco State University; Zoran Samardzija, de la Columbia College, Chicago; H. Wayne Schuth, de la University of North Orleans; Ellen Seiter, de la University of Southern California, Los Angeles; Lesley Shelton, de la Texas Tech University; Scott Simmon, de la University of California–Davis; Cecile Starr; Tom Stempel, de la Los Angeles City College; J.P. Telotte, de la Georgia Tech University; Geneviève van Cauwenberg, de la Université de Liège; Mike Van Esler, de la University of Wisconsin, Oshkosh Department of Radio TV Film; Charles C. Werberig, de la Rochester Institute of Technology; și Ken White, de la Diablo Valley College.

Pentru sfaturi și sugestii legate de această ediție a cărții le mulțumim următorilor: Maria Isabel Alvarez, de la Arizona State University; Terry Bales, de la Santa Ana and Santiago Canyon Colleges; Marsha Gordon, de la North Carolina State University; Elena Gorfinkel, de la University of Wisconsin, Milwaukee; Bruce Hutchinson, de la University of Central Arkansas; Jeff Marker, de la University of North Georgia; Paula Musegades, de la Emerson College; și Lesley Shelton, de la Texas Tech University.

Din cadrul University of Wisconsin-Madison, le suntem recunoscători celor de la Department of Communication Arts, the Graduate School, the Wisconsin Center for Film and Theater Research și the Institute for Research in the Humanities pentru patru decenii de încurajări. Cei mai aproape ne-au fost prietenii care ne-au ușurat povara: Tino Balio, Maria Belodubrovskaia, Ben Brewster, Kelley Conway, Maxine Fleckner Ducey, Roch Gersbach, Sabine Gross, Erik Gunneson, Meg Hamel, Jim Healy, Mary Huelsbeck, Lea Jacobs, Vance Kepley, Michael King, J.J. Murphy, Jason Quist, Mary Rossa, Paddy Rourke, James Runde, Peter Sengstock, Marc Silberman, Ben Singer, Amy Sloper, Amanda Smith, Michael Trevis și Sue Zaeske. Îndatorarea noastră intelectuală față de acești colegi e adâncită de admirația și de afecțiunea noastră.

Kristin Thompson
David Bordwell
Jeff Smith

Madison, Wisconsin
septembrie 2020

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA

ÎNTÂI

CINEMATOGRAFUL TIMPURIU

La începutul secolului XX Europa Occidentală le părea multora centrul întregii lumi și încununarea civilizației moderne. Noi invenții, dezvoltarea economică și creșterea nivelului de trai indicau intrarea într-o nouă etapă a progresului. Cu toate astea, în doar câțiva ani Europa va fi devastată de război, iar SUA îi va lua locul ca putere globală.

Ultimii ani ai secolului al XIX-lea fuseseră martorii unei succesiuni spectaculoase de noi tehnologii. Motorul cu aburi și transportul feroviar revoluționaseră deja domeniile industriei, dar acum viața ajunsese să se schimbe radical datorită electricității și motorului cu combustie internă. „A doua revoluție industrială" a anilor 1890 a transformat domenii diverse, de la cel farmaceutic (aspirină, dezinfectanți, anestezice) la cel al metalurgiei (industria siderurgică), până la cel al energiei (motorul Diesel). Progresele din domeniul chimiei de sinteză le-au permis oamenilor de știință să producă materiale plastice, care vor fi materia de bază a peliculei cinematografice.

Industrializarea a condus la dezvoltarea orașelor. Capitalele europene erau acum pline de migranți proveniți din mediul rural și din alte țări. Populația Parisului a crescut până la aproape 3 milioane de locuitori, iar cea a Londrei, până la aproape șapte. Inegalitatea socială era pronunțată, majoritatea oamenilor lucrând ca muncitori în fabrici, ca servitori sau meșteșugari la domiciliu. Zgomotul, poluarea, accidentele de circulație și condițiile sanitare precare erau, toate, niște lucruri obișnuite. Chiar și așa, urbanizarea a dat naștere unei culturi de masă distincte. Electricitatea a transformat străzile principale în spectacole strălucitoare ale vitrinelor și ale panourilor publicitare. Industria editorială a explodat, pe lângă cărți și reviste apărând acum și benzile desenate publicate în ziare. Orășenii aveau de unde alege moduri de a-și petrece timpul liber: aveau la dispoziție evenimente sportive,

George Eastman International Museum of Photography, Rochester

săli de dans, cabarete, spectacole de teatru, parcuri de distracții și cinematografe.

Cele mai mari țări vest-europene domneau în continuare peste vaste imperii coloniale. În anul 1901 Imperiul Britanic controla India, Egiptul, Hong Kong-ul, Burma, Peninsula Malaeziană, câteva zone din Africa, precum și alte regiuni, oferindu-le, în același timp, Canadei, Australiei și Noii Zeelande statutul de „dominioane". Aproape întreaga Africă era împărțită în colonii ale Belgiei, Spaniei, Italiei, Portugaliei sau Franței. Asia de Sud-Est era divizată în mod similar. Marea Britanie, alături de Rusia și de Japonia, au ocupat regiuni ale Chinei.

Teritoriile au fost împărțite fără să se țină neapărat cont de diviziunile naturale ale culturilor locului. Puterile occidentale și-au folosit superioritatea tehnologică pentru a extrage resurse din aceste teritorii și pentru a subjuga populațiile. De-a lungul secolului XX, popoarele colonizate se vor lupta pentru a se elibera de sub dominația străină.

Rolul coloniilor era, în principal, acela de a furniza produse rare (ceai, mătase) sau materii prime pentru industria europeană de prelucrare. Chiar și statele din America de Sud, independente doar pe hârtie, depindeau, de fapt, de piețele europene pentru a-și putea vinde producția de cupru, de tinichea, de nitrat, de lână, de grâu, de cafea și de cacao. Marea Britanie era centrul întregului sistem de comerț și de producție. Ea dispunea de cea mai dezvoltată infrastructură marină și de cea mai puternică flotă comercială, iar Londra era centrul mondial al finanțelor.

Pe măsură ce secolul al XIX-lea se apropia de final, Europa ajunsese să aibă un nou rival. Războiul hispano-american din 1898 a dus la controlul Statelor Unite ale Americii asupra unor țări precum Puerto Rico, Filipine, Guam, Hawaii și o parte din Samoa. Anglia fusese până atunci cunoscută drept „atelierul lumii", deoarece transforma materiile prime în bunuri de consum. Dar industria americană de prelucrare, împreună cu industriile de servicii, le-au luat-o înainte. La sfârșitul secolului al XIX-lea se dezvoltau rapid și căile ferate, industria petrolului, cea a tutunului, precum și alte industrii.

Din cauza vremurilor grele prin care treceau Europa de Sud și de Est în anii 1890, pe coastele americane a sosit un nou val de imigranți. Populația SUA a crescut la 75 de milioane de locuitori în 1900, fiind aproximativ egală cu cea a Franței și considerabil mai mare decât a Germaniei sau a Angliei. Avântul economic imens al Americii din următoarele trei decenii s-a datorat în parte acestui aflux de noi muncitori. Trăind, în general, în comunități etnice în interiorul orașelor și nefiind vorbitori de engleză, acești imigranți vor reprezenta un public important pentru cinematograful mut.

Primul deceniu al noului secol, sub președinția lui Theodore Roosevelt, a fost marcat în America de un impuls progresist. S-au remarcat mișcările pentru acordarea dreptului la vot femeilor, pentru interzicerea exploatării copiilor, pentru impunerea legilor antitrust și pentru stabilirea unor reglementări care să-i protejeze pe consumatori. Această epocă a fost, totodată, marcată de un rasism virulent și de numeroase acte de linșaj. Comunitățile progresiste afro-americane au format în 1909 Asociația Națională pentru Progresul Oamenilor de Culoare (The National Association for the Advancement of Colored People).

În vreme ce SUA se bucura de expansiune, marile puteri europene continuau să rivalizeze între ele pentru influența globală. Astfel de manevre, precum și o neîncredere reciprocă au condus în 1914 la izbucnirea Primului Război Mondial. Conflictul a implicat gradual țări din întreaga lume. Deși mulți americani nu își doreau niciun amestec, SUA a intrat în război în 1917 și a reușit să rezolve impasul în care ajunsese conflictul, forțând în cele din urmă Germania să capituleze, în 1918.

S-a schimbat astfel balanța puterii la nivel global. Germania și-a pierdut toate coloniile, iar Statele Unite au înlocuit Marea Britanie ca principală forță financiară a lumii. Președintele Woodrow Wilson a încercat să extindă principiile progresiste la scară internațională, propunând înființarea unei Ligi a Națiunilor care să creeze o unitate la nivel mondial. Liga, formată în 1919, a ajutat la consolidarea unui spirit de cooperare internațională de-a lungul anilor 1920, dar s-a dovedit prea slabă pentru a putea preveni ca anumite tensiuni latente să provoace, în cele din urmă, un al doilea conflict internațional.

În timpul primelor două decenii de dinaintea Primului Război Mondial a fost inventat cinematograful care, de la o mică afacere de bâlci, s-a transformat într-o industrie internațională. Filmele au început ca scurte vederi în mișcare prezentate drept atracții inovatoare, dar până la mijlocul anilor 1910 lungmetrajul narativ va deveni elementul principal al programelor cinematografice.

Inventarea cinematografului a fost un proces care a necesitat foarte mult timp și care a implicat ingineri și antreprenori din mai multe țări. Luptele dintre

Scanned with OKEN Scanner

deținătorii de brevete au încetinit dezvoltarea industriei din America, în timp ce companiile franceze au preluat rapid conducerea pe piețele mondiale (Capitolul 1).

După 1905 creșterea rapidă a cererii de divertisment cinematografic a dus în Statele Unite la răspândirea unor cinematografe de dimensiuni mici, numite *nickelodeoane*. Această cerere era în parte alimentată de creșterea populației de imigranți și în parte de programul mai scurt de lucru obținut pentru muncitori de tot mai activa mișcare sindicalistă. În scurt timp America a devenit de departe cea mai mare piață de filme din lume – o circumstanță care îi va permite să-și sporească puterea de vânzare a produselor proprii și în străinătate.

În perioada de avânt a nickelodeoanelor principala atracție a programelor a devenit filmul narativ. În întreaga lume erau proiectate filme realizate în Franța, Italia, Danemarca, Marea Britanie, Statele Unite, precum și în alte țări. Trăsăturile narative și tehnicile stilistice se schimbau rapid, influențele trecând ușor dintr-o țară în alta. Filmele au devenit treptat mai lungi, s-au folosit mai mult de montaj, au adăugat intertitluri explicative și au apelat la o varietate mai mare a distanțelor de plasare a camerei. Ecranizările literare și spectacolele istorice somptuoase i-au conferit tinerei forme de artă un nou prestigiu (Capitolul 2).

Primul Război Mondial a avut efecte extrem de importante asupra cinematografului. Izbucnirea ostilităților a condus la o reducere drastică a producției de film franceze, iar țara și-a pierdut poziția de lideră pe piețele mondiale. Italia s-a confruntat cu probleme similare. Industria cinematografică hollywoodiană, aflată în curs de dezvoltare, a intervenit pentru a umple acest gol, extinzându-și sistemul de distribuție și în străinătate. Până la sfârșitul războiului filmele americane au ajuns să aibă o influență atât de mare pe plan internațional încât celelalte țări se mai străduiesc și astăzi să le-o slăbească.

De-a lungul acestei epoci cineaști din mai multe țări au căutat să exploreze posibilitățile formale al filmului. Tehnicile de montaj au devenit din ce în ce mai subtile și mai complexe, stilurile de actorie s-au diversificat, iar regizorii au început să facă uz de cadre lungi, de decoruri realiste și de mișcări ale camerei. Până la sfârșitul Primului Război Mondial multe dintre convențiile cinematografice și astăzi întrebuințate fuseseră deja instituite (Capitolul 3).

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 1

INVENȚIA ȘI PRIMII ANI AI CINEMATOGRAFULUI, ANII 1880–1904

Secolul al XIX-lea a fost martorul unei vaste proliferări a formelor vizuale în cultura populară. Epoca industrială a oferit contextul propice pentru producția de masă a diapozitivelor, a cărților de fotografie și a ilustrațiilor. Clasele de jos și de mijloc din multe țări aveau ocazia să vadă diorame elaborate: fundaluri pictate cu personaje tridimensionale care descriau evenimente istorice. Circurile, „spectacolele cu ciudățenii", parcurile de distracții și music-hall-urile au reprezentat alte forme ieftine de divertisment. În Statele Unite ale Americii, multe trupe de actori dădeau turnee, jucând în teatre și în săli de operă existente chiar și în orașele mici.

Mutarea unor întregi producții teatrale de la un oraș la altul era însă costisitoare. De asemenea, majoritatea oamenilor erau nevoiți să călătorească distanțe serioase pentru a vizita dioramele mari și parcurile de distracții. În anii de dinaintea călătoriilor aviatice, puțini puteau spera că vor vedea pe viu locurile exotice descoperite în cărțile cu fotografii de călătorie sau în stereoscoape: dispozitive manevrate manual care creau efecte tridimensionale atunci când cineva privea prin obiectivul lor niște carduri dreptunghiulare conținând două fotografii tipărite una lângă alta.

Cinematograful avea să ofere un mod mai ieftin și mai simplu de a distra masele. Cineaștii puteau înregistra interpretări actoricești care erau apoi arătate unor publicuri din întreaga lume. Filmele de călătorie vor aduce imagini ale unor locuri îndepărtate în toate colțurile lumii. Filmele vor deveni cea mai populară formă de artă vizuală a începutului de secol XX.

Cinematograful a fost inventat în anii 1890. A apărut în siajul Revoluției Industriale, la fel ca telefonul (inventat în 1876), fonograful (1877) și automobilul (dezvoltat în anii 1880–1890). La fel ca ele, era un dispozitiv tehnologic care avea să stea la baza unei mari industrii. Era, de asemenea, o

Scanned with OKEN Scanner

formă nouă de distracție și un nou mediu artistic. În primul său deceniu de existență, inventatorii s-au străduit să îmbunătățească aparatura de filmare și de proiecție. Cineaștii au fost, la rândul lor, preocupați să exploreze tipurile de imagini pe care le puteau înregistra, iar exploatanții – cei care organizau proiecțiile propriu-zise – trebuiau să găsească modalitățile optime de a prezenta publicului acele imagini.

INVENȚIA CINEMATOGRAFULUI

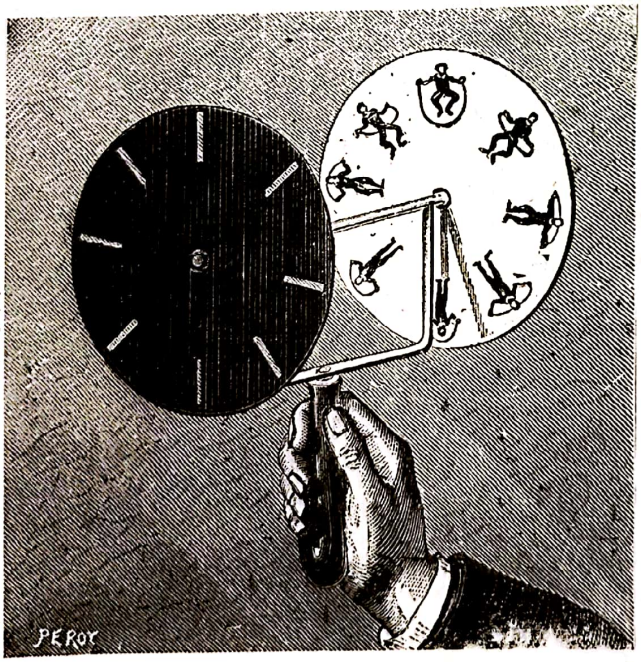
Cinematograful este un mediu complicat și, înainte de a putea fi inventat, trebuiau îndeplinite mai multe cerințe tehnologice.

Precondiții pentru apariția cinematografului

Mai întâi, oamenii de știință au constatat că ochiul uman percepe o mișcare atunci când o serie de imagini ușor diferite sunt derulate înaintea lui în succesiune rapidă – cel puțin 16 imagini pe secundă. În secolul al XIX-lea, oamenii de știință au explorat proprietățile vederii. Mai multe jucării optice ofereau iluzia mișcării folosind un număr mic de desene, fiecare ușor diferit de celelalte. În 1832, fizicianul belgian Joseph Plateau și profesorul de geometrie austriac Simon Stampfer au inventat, independent unul de altul, un dispozitiv optic denumit fenakistoscop (**fig. 1.1**). Zootropul, inventat în 1833, conținea o serie de desene dispuse pe o coală îngustă de hârtie în interiorul unui cilindru rotativ (**fig. 1.2**). Zootropul a fost extrem de bine vândut după 1867, alături de alte jucării optice. În aceste jucării, aceeași acțiune era repetată din nou și din nou.

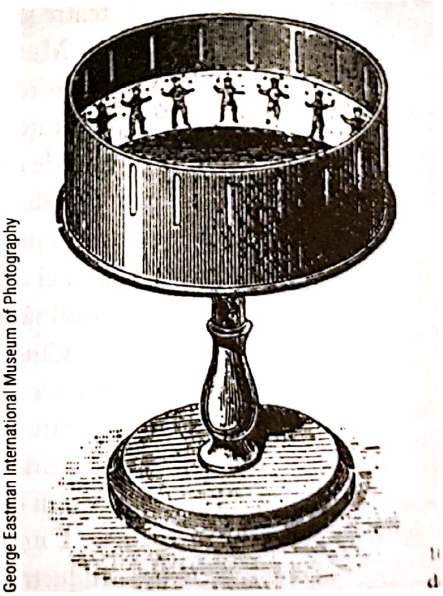
O a doua cerință tehnologică pentru apariția cinematografului a fost posibilitatea de a proiecta o succesiune rapidă de imagini pe o suprafață. După secolul al XVII-lea, oamenii de spectacol și educatorii folosiseră „lanterne magice" pentru a proiecta diapozitive de sticlă, iar unele dintre ele puteau să prezinte într-o succesiune rapidă două sau trei modificări ale poziției personajelor. Însă nu existase nicio modalitate de a proiecta o cantitate mai mare de imagini suficient de rapid pentru a menține mai mult timp iluzia mișcării.

Dacă ar fi fost ușoară realizarea unor serii de multe desene pe un anumit suport, cinematograful nu ar fi avut nevoie de fotografie. Fotografia însă s-a dovedit cea mai simplă modalitate de a produce numeroase imagini realiste. Problema era că iluzia mișcării avea nevoie de cel puțin 16 fotografii expuse pe secundă. Le-au trebuit mulți ani inventatorilor să ajungă la un timp de expunere atât de scurt. Prima fotografie a fost realizată pe o placă de sticlă, în 1826, de Claude Niépce, și a avut nevoie de un timp de expunere de opt ore. Ani la rând, fotografiile au fost realizate pe suport de sticlă sau metalic, fără a exista negative, astfel că era posibilă o singură copie a fiecărei imagini; timpul de expunere era de câteva minute pentru fiecare. Abia în



George Eastman International Museum of Photography, Rochester.

1.1. Un disc rotativ de fenakistoscop conținând mai multe personaje creează iluzia mișcării când spectatorul privește printr-o fantă a discului imobil.


George Eastman International Museum of Photography

1.2. Când priveau prin fantele unui zootrop rotativ, spectatorii aveau impresia mișcării.

Scanned with OKEN Scanner

1878 a devenit posibil timpul de expunere mai scurt de o secundă. Fotografia rapidă a devenit a treia precondiție îndeplinită pentru ca cinematograful, în forma pe care o cunoaștem noi astăzi, să poată exista.

În al patrulea rând, cinematograful avea nevoie ca fotografiile să fie imprimate pe un suport suficient de flexibil încât să poată fi trecut rapid printr-o cameră. Benzile sau discurile din sticlă puteau fi folosite în acest sens, dar puteau încorpora doar o serie limitată de imagini. În 1888, George Eastman a confecționat o cameră care făcea fotografii pe role de hârtie sensibilă. Această cameră, pe care a numit-o Kodak, a simplificat procesul fotografic, astfel că amatorii lipsiți de cunoștințe tehnice puteau să realizeze fotografii. În anul următor, Eastman a introdus rolele de film pe celuloid, făcând un mare pas spre apariția cinematografului. Inventatorii au început în curând să conceapă aparate de filmare și de proiecție care să folosească același material flexibil.

În al cincilea și ultimul rând, era necesar ca experimentatorii să descopere un mecanism cu intermitențe potrivit pentru camere și proiectoare. În camera de filmat, banda de film trebuia să se oprească scurt când lumina intra prin lentile și expunea fiecare fotogramă. Un obturator acoperea apoi filmul, în timp ce o altă fotogramă avansa și lua locul celei anterioare. La fel, la nivelul proiectorului, fiecare fotogramă se oprea pentru o fracțiune de secundă în diafragma aparatului în timp ce un fascicul de lumină o proiecta pe un ecran. Din nou, un obturator era plasat înapoia lentilelor în timpul derulării filmului. Trebuia să gliseze cel puțin 16 fotograme la locul lor, să se oprească și apoi să treacă mai departe în fiecare secundă. (O bandă de film glisând fără oprire prin dispozitiv ar fi generat o imagine neclară.) Din fericire, alte invenții ale secolului avuseseră nevoie de mecanisme intermitente pentru a se opri și a se reporni rapid. De exemplu, mașina de cusut (inventată în 1846) făcea să avanseze fâșii de material de mai multe ori pe secundă în timp ce erau străpunse de un ac. Mecanismele intermitente erau compuse, de obicei, dintr-un angrenaj cu fante sau cu crestături dispuse în jurul său.

Până în anii 1890, erau îndeplinite toate condițiile tehnice pentru apariția cinematografului. Dar cine era capabil să aducă toate aceste elemente la un loc într-un mod care să poată fi exploatat pe scară largă?

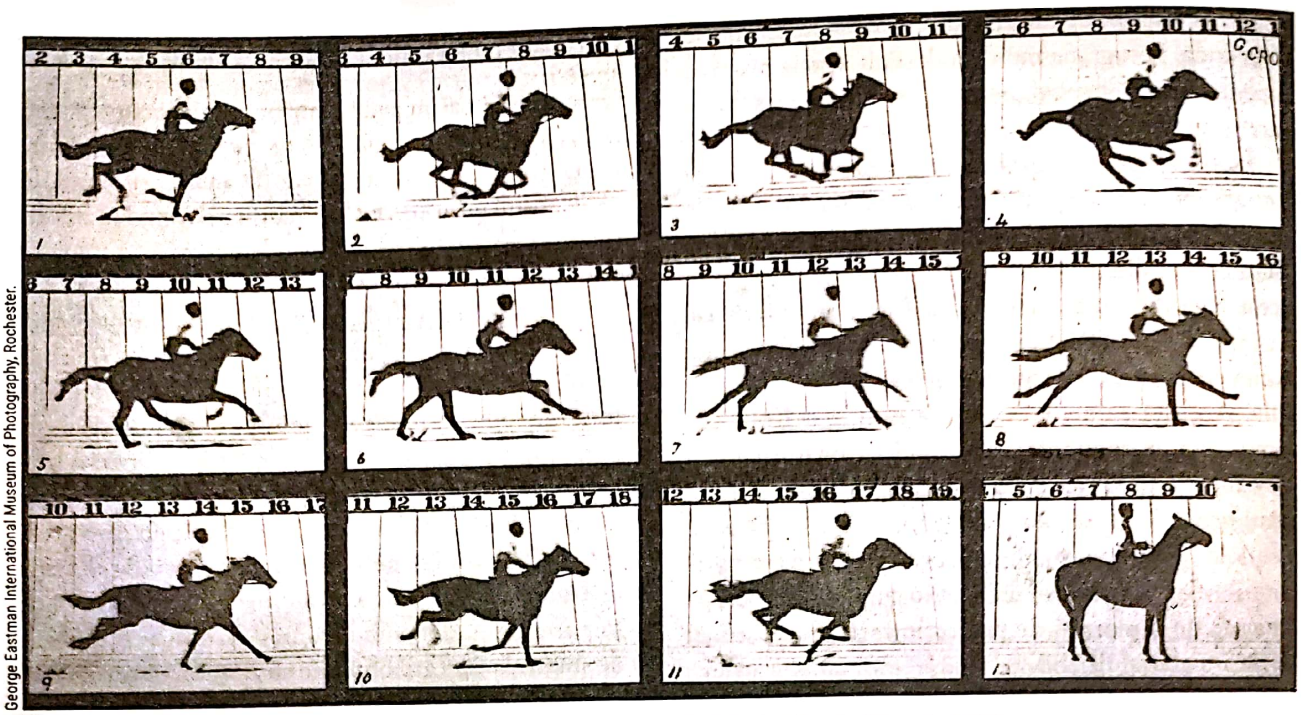
Precursori importanți ai cinematografului

Unii inventatori au avut contribuții importante fără să creeze imagini fotografice în mișcare. Mai mulți dintre ei erau pur și simplu interesați de analiza mișcării. În 1878, fostul guvernator al Californiei, Leland Stanford, i-a cerut fotografului Eadweard Muybridge să găsească o modalitate de a fotografia cai în mișcare pentru a le putea studia mersul. Muybridge a dispus, pe un singur rând, 12 camere de filmat, fiecare având un timp de expunere de o miime de secundă. Fotografiile înregistrau mișcarea la intervale de o jumătate de secundă (**fig. 1.3**). Muybridge a confecționat mai târziu o lanternă pentru a proiecta imaginile în mișcare ale cailor, dar erau desene copiate după fotografiile lui pe un disc rotativ. Muybridge nu a mers mai departe în direcția inventării imaginilor în mișcare, dar a avut o contribuție importantă în domeniul științei anatomiei prin miile de studii ale mișcării obținute cu ajutorul dispozitivului său compus din mai multe camere de filmat.

În 1882, inspirat de rezultatele lui Muybridge, fiziologul francez Étienne-Jules Marey a studiat, cu ajutorul puștii fotografice, zborul păsărilor și mișcările altor animale rapide. Având forma unei puști, aparatul expunea 12 imagini pe marginile unei plăci circulare de sticlă, care făcea o singură rotire completă pe secundă. În 1888, Marey a construit o cameră de tip cutie care folosea un mecanism intermitent pentru a expune o serie de fotografii pe o bandă de film de hârtie la o viteză ce putea ajunge până la 120 de fotograme pe secundă. Marey a fost primul care a combinat pelicula flexibilă cu un mecanism intermitent pentru a capta mișcarea. El era interesat să analizeze mișcările, mai curând decât să le reproducă pe un ecran, dar munca lui i-a inspirat pe alți inventatori. În această perioadă, mulți alți oameni de știință au folosit dispozitive diverse pentru a înregistra și analiza mișcarea.

O personalitate fascinantă și izolată a istoriei invenției cinematografului a fost francezul Émile Reynaud. În 1877, acesta a construit o jucărie optică, denumită praxinoscop. Era un cilindru rotativ, oarecum asemănător cu zootropul, însă în acest caz spectatorii vedeau imaginile în mișcare într-o serie de oglinzi, iar nu prin niște fante. În jurul anului 1882, Reynaud a elaborat un mod de a folosi oglinzile și o lanternă pentru a proiecta o scurtă succesiune de desene pe un ecran. În 1889, a prezentat o versiune mult mai mare a praxinoscopului. După 1892, a organizat proiecții publice folosind fâșii largi și lungi de cadre pictate manual (**fig. 1.4**). Acestea au fost primele

Scanned with OKEN Scanner

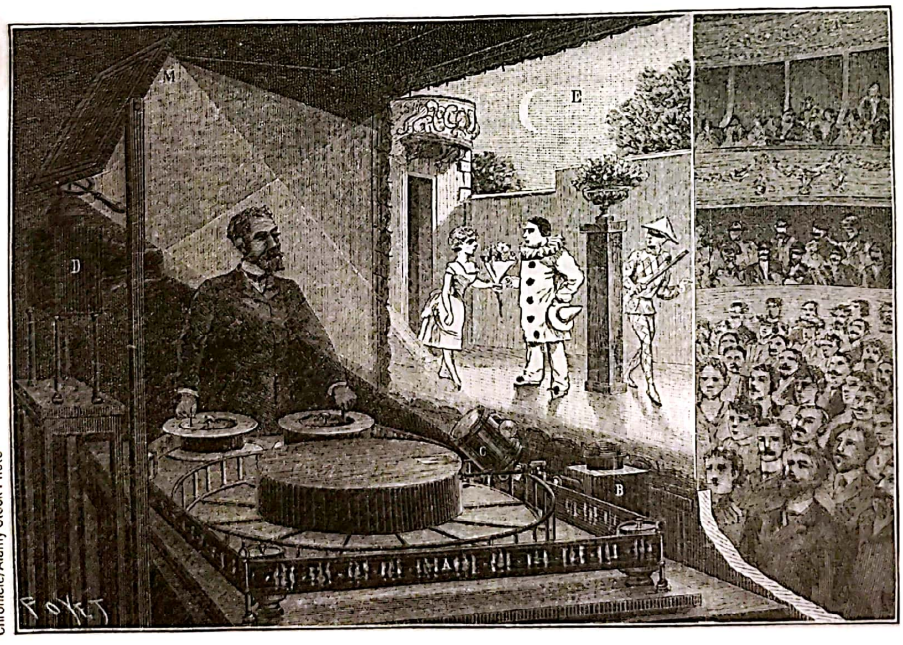


George Eastman International Museum of Photography, Rochester.

1.3. Unul dintre primele studii fotografice ale mișcării, realizat de Muybridge la 19 iunie 1878.

proiecții publice cu imagini în mișcare, deși imaginile de pe ecran erau sacadate și se derulau lent. Munca investită în realizarea benzilor însemna că filmele lui Reynaud nu puteau fi reproduse cu ușurință. Benzile de fotografii erau mai practice, iar în 1895 Reynaud a început să folosească o cameră pentru a-și realiza filmele pentru praxinoscop. Până în 1900, a fost însă eliminat de pe piață, din cauza competiției acerbe a altor sisteme mai simple de proiecție a imaginilor în mișcare. În disperare de cauză, și-a distrus aparatele, însă replici ale acestora au fost construite mai târziu.

Un alt francez a fost aproape de inventarea cinematografului în 1888 – cu șase ani înaintea primei proiecții comerciale a fotografiilor în mișcare. În acel an, Louis Le Prince, lucrând în Anglia, a reușit să realizeze câteva filme scurte, filmate cu aproximativ 16



Chronicle/Alamy Stock Photo

1.4. Folosind lungi benzi flexibile de desene, praxinoscopul lui Reynaud proiecta personaje animate pe un ecran care avea deja pictat un decor pe suprafața lui.

Scanned with OKEN Scanner

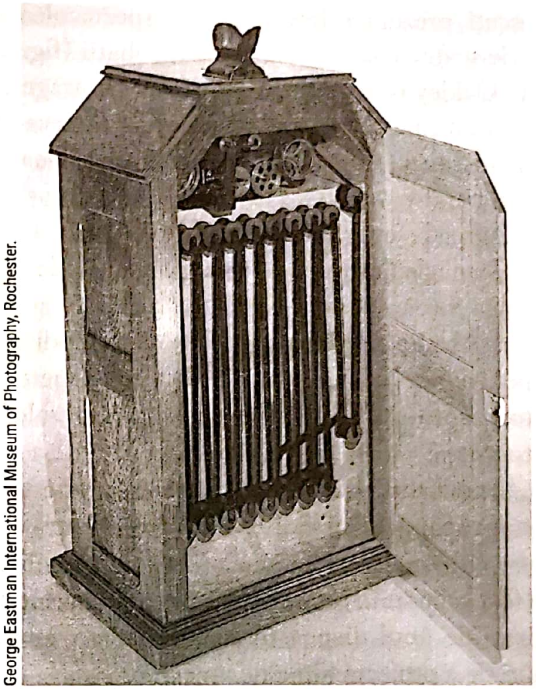
fotograme pe secundă și folosind rolele de film de hârtie introduse recent de firma Kodak. Pentru a fi proiectate însă fotogramele trebuiau imprimate pe o bandă transparentă; neavând la dispoziție benzi de celuloid flexibil, Le Prince nu a reușit, se pare, să confecționeze un proiector satisfăcător. În 1890, în timp ce călătorea prin Franța, a dispărut fără urmă, cu tot cu valiza conținând aplicațiile pentru obținerea brevetului. Misterul dispariției lui Le Prince nu a fost soluționat niciodată. Camera lui nu a fost niciodată exploatată comercial și nu a avut nicio influență asupra invenției ulterioare a cinematografului.

Un proces internațional de invenție

Nu putem atribui invenția cinematografului unei singure surse. Nu a existat un singur moment al nașterii cinematografului. Mai curând, tehnologia imaginii în mișcare a apărut printr-un cumul de contribuții, cu precădere din SUA, Germania, Anglia și Franța.

Edison, Dickson și kinetoscopul În 1888, Thomas Edison, deja faimosul inventator al fonografului și al becului electric, a decis să confecționeze aparate de filmat și de proiecție. O mare parte a muncii a făcut-o, de fapt, asistentul lui, W.K.L. Dickson. Deoarece fonograful lui Edison funcționa prin înregistrarea sunetului pe cilindri, cei doi au încercat fără succes să realizeze șiruri de fotografii minuscule dispuse în jurul unor cilindri similari. În 1889, Edison a călătorit la Paris și a văzut camera lui Marey, care folosea benzi de film flexibil. Dickson a obținut apoi film Eastman Kodak și a început să lucreze la un nou tip de aparat. În 1891, aparatul de filmare numit kinetograf și kinetoscopul, un aparat pentru vizionarea individuală a filmelor (**fig. 1.5**), erau pregătite pentru brevetare și prezentare publică. Dickson a tăiat fâșiile de film Eastman în benzi de câte un inchi grosime (aproximativ 35 de milimetri) și le-a îmbinat una după alta. A făcut patru perforații de-o parte și de alta a fiecărei fotograme, în așa fel încât roțile zimțate să poată trage filmul prin cameră și prin kinetoscop. Deciziile timpurii ale lui Dickson au influențat întreaga istorie a cinematografului; pelicula de 35 de milimetri cu patru perforații pe fotogramă a rămas norma pentru mai bine de o sută de ani. Inițial însă filmul era expus la aproximativ 46 de fotograme pe secundă, mult mai rapid decât viteza medie adoptată mai târziu în era filmului mut.

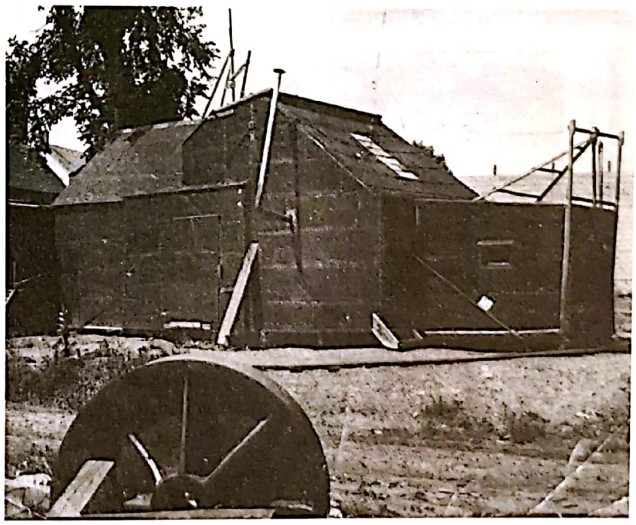
Înainte ca Edison și Dickson să poată exploata comercial aparatul, aveau nevoie de filme. Au construit



George Eastman International Museum of Photography, Rochester.

1.5. Kinetoscopul era un dispozitiv pentru vizionare individuală care trecea pelicula printr-o serie de role. Spectatorii îl activau introducând o monedă printr-o fantă.

un mic studio, pe care l-au numit Black Maria, în grădina laboratorului lui Edison din New Jersey, și au început să producă filme în ianuarie 1893 (**fig. 1.6**). Filmele durau numai în jur de 20 de secunde – maximul de peliculă pe care o putea susține kinetoscopul. Majoritatea filmelor aveau în prim-plan sportivi



Everett Historical/Shutterstock

1.6. Studioul lui Edison a fost denumit după dubele de poliție – așa-numitele Black Maria – cu care semăna. Porțiunea înclinată a acoperișului se deschidea pentru a permite intrarea luminii solare în timpul filmării. Întreaga clădire se rotea pe șine pentru a permite intrarea cantității optime de lumină solară.

Scanned with OKEN Scanner

cunoscuți, prezentau fragmente din spectacole renumite de vodevil sau de dans, ori acrobații (**fig. 1.7**). Annie Oakley își demonstra priceperea în tragerea la țintă, iar un culturist își încorda mușchii. Câteva filme de kinetoscop au fost scheciuri comice, precursoare ale filmului narativ.

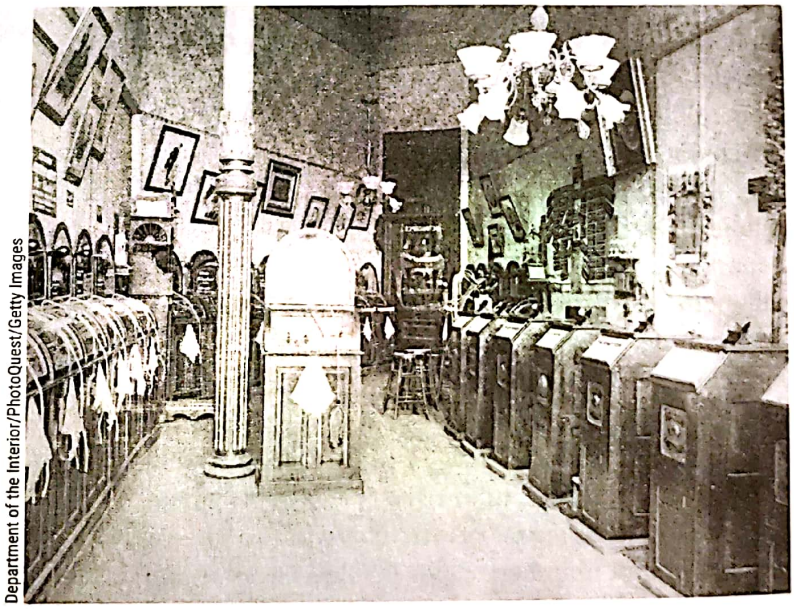
Edison își comercializase fonograful închiriindu-l unor saloane dedicate special fonografelor, unde publicul plătea 5 cenți pentru a asculta sunetul cu ajutorul căștilor. (Abia în 1895 fonografele au devenit disponibile pentru uzul casnic.) A aplicat aceeași metodă și kinetoscoapelor. La 14 aprilie 1894, primul salon de kinetoscoape a fost deschis la New York. La scurt timp, alte saloane – atât în SUA, cât și în alte părți – au prezentat aparatele lui Edison (**fig. 1.8**). Pentru aproximativ doi ani, kinetoscopul a fost foarte profitabil, dar a fost eclipsat în momentul în care alți inventatori, inspirați de noul dispozitiv al lui Edison, au găsit moduri de a proiecta filme pe un ecran.

Contribuții europene Un alt sistem timpuriu pentru înregistrarea și proiecția filmelor a fost inventat de germanii Max și Emil Skladanovski. Bioscopul lor funcționa cu două benzi de peliculă, fiecare cu grosimea de 3 inchi și jumătate, care rulau una lângă alta; fotogramele celor două benzi erau proiectate alternativ. Frații Skladanovski au prezentat un program de 15 minute într-un teatru mare de vodevil din Berlin la 1 noiembrie 1895 – cu aproape două luni înaintea faimoasei proiecții de la Grand Café a fraților Lumière. Sistemul Bioscop era însă prea greoi, iar frații Skladanovski au adoptat, într-un final, pelicula standard de 35 de milimetri, dispusă pe o singură bandă, folosită de inventatori mai influenți. Frații au organizat un turneu în Europa în 1897, dar nu au înființat o companie stabilă de producție.

Frații Lumière – Louis și Auguste – au inventat un sistem de proiecție care a contribuit la transformarea cinematografului într-o întreprindere viabilă din punct de vedere comercial în plan internațional. Compania familiei lor – Lumière Frères, cu baza la Lyon, în Franța – era cel mai mare fabricant european de plăci fotografice. În 1894, un exploatant local de kinetoscoape le-a solicitat să producă filme mai ieftine decât cele vândute de Edison. În curând, au confecționat o cameră de filmat mică și elegantă, pe care au numit-o cinematograf, care folosea peliculă de 35 de milimetri și un mecanism intermitent modelat după cel al mașinii de cusut (**fig. 1.9**). Camera putea funcționa ca o mașină de copiere când erau realizate copiile pozitive ale filmelor. Apoi, dispusă în fața unei lanterne magice, devenea o parte a proiectorului. O decizie importantă luată de frații Lumière a fost aceea de a-și filma producțiile cu 16 fotograme pe secundă, și nu cu 46, așa cum făcea Edison. Aceasta va deveni cea mai uzitată practică cinematografică în următorii 20 de ani. Primul film realizat de ei a fost *Ieșirea muncitorilor de la Uzinele „Lumière"/ La Sortie des Usines „Lumière"*,

Library of Congress Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division Washington, D. C. 20540 USA dcu [LC_00694109]

1.7. Amy Muller a dansat în studioul Black Maria pe 24 martie 1896. Fundalul negru și peticul de lumină solară intrată prin acoperiș erau des întâlnite în filmele de kinetoscop.



Department of the Interior/PhotoQuest/Getty Images

1.8. Un salon tipic de distracții, cu fonografe (observați căștile suspendate) la stânga și în centru, și cu un rând de kinetoscoape în partea dreaptă. Mai târziu, sălile de jocuri video vor urma același model de afacere.

Scanned with OKEN Scanner

George Eastman International Museum of Photography, Rochester.

1.9. Spre deosebire de alte camere de filmat timpurii, cinematograful Lumière era mic și portabil. Această fotografie din 1930 îl prezintă pe Francis Doublier, unul dintre reprezentanții firmei care au făcut înconjurul lumii, proiectând și realizând filme în anii 1890, pozând alături de aparatul lui cinematografic.

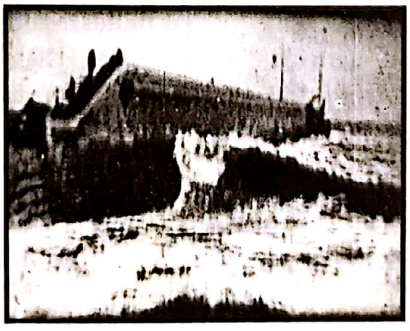
realizat, după toate aparențele, în martie 1895 (**fig. 1.10**). A fost prezentat public la o întâlnire a Societății pentru Încurajarea Industriei Naționale (Société d'Encouragement pour l'industrie nationale) organizată la Paris, la 22 martie. Au urmat alte șase proiecții în fața unor grupuri de oameni de știință sau de industriași, incluzând filme noi realizate de Louis.

La 28 decembrie 1895, a avut loc unul dintre faimoasele evenimente ale istoriei filmului. Locul: o încăpere a cafenelei Grand Café din Paris. În acele zile, cafenelele erau locuri de întâlnire unde oamenii sorbeau cafele, citeau ziare și erau distrați de cântăreți și de alți performeri. În acea seară, clienți șic au plătit câte un franc pentru a viziona un program de 25 de minute conținând zece filme, fiecare cu o durată de aproximativ un minut. Printre filmele prezentate s-au numărat o vedere apropiată cu Auguste Lumière și cu soția lui hrănindu-și bebelușul, un scheci haios cu un băiat care calcă un furtun, udându-l leoarcă pe grădinarul rămas uimit (filmul a fost denumit ulterior *Stropitorul stropit/ L'arroseur arrosé)* și o vedere cu marea.

Deși primele spectacole au avut un succes moderat, în câteva săptămâni frații Lumière ofereau câte 20 de reprezentații pe zi, având la intrare cozi lungi de spectatori care așteptau să intre la proiecții. Au început rapid să își valorifice succesul, trimițându-și reprezentanți în întreaga lume pentru a proiecta și a face noi filme.

În același timp în care frații Lumière își dezvoltau sistemul propriu, un proces paralel de invenție se petrecea în Marea Britanie. Kinetoscopul lui Edison avusese premiera londoneză în octombrie 1894, iar salonul care prezenta aparatele s-a bucurat de un asemenea succes, încât proprietarii i-au cerut lui R.W. Paul, un producător de echipamente fotografice, să confecționeze aparate suplimentare. Din motive care au rămas neclare, Edison nu își patentase kinetoscopul în afara SUA, așa că Paul era liber să vândă copii ale acestuia către oricine și le dorea. Deoarece Edison furniza filme exclusiv exploatanților care închiriaseră aparatele lui, Paul a fost nevoit să inventeze și o cameră pentru a realiza filme care să ruleze pe kinetoscoapele replicate de el.

În martie 1895, Paul și partenerul său, Birt Acres, aveau deja o cameră funcțională, bazată parțial pe cea confecționată de Marey cu șapte ani mai devreme pentru a analiza mișcarea animalelor. Acres a realizat 13 filme în prima jumătate a anului, dar parteneriatul s-a destrămat. Paul a îmbunătățit camera, sperând să intre mai mult pe piața kinetoscoapelor, în schimb Acres s-a concentrat pe confecționarea unui proiector. La 14 ianuarie 1896, Acres a prezentat câteva dintre filmele realizate de el la Societatea Regală de Fotografie. Printre ele s-a numărat *Mare agitată la Dover/ Rough Sea at Dover* (**fig. 1.11**), unul dintre cele mai populare filme timpurii.



1.10. Primul film al fraților Lumière, *Ieșirea muncitorilor de la Uzinele „Lumière"*, cuprindea un singur cadru filmat în afara fabricii lor de plăci fotografice. E concludent pentru principala atracție exercitată de aceste prime filme: mișcarea realistă a oamenilor reali.

1.11. *Mare agitată la Dover*, al lui Birt Acres, unul dintre primele filme engleze, prezenta valuri mari spărgându-se de un dig.

Scanned with OKEN Scanner

Vizionând în zilele noastre astfel de filme formate dintr-un singur cadru și prezentând acțiuni simple sau peisaje, putem înțelege cu mare dificultate cât de impresionante erau ele pentru publicul care nu mai văzuse niciodată imagini fotografice în mișcare. Un recenzent al programului prezentat de Acres la Societatea Regală de Fotografie indică totuși câteva dintre atracțiile acestuia: „Cel mai de succes efect și unul care a atras runde de aplauze de la membrii de obicei placizi ai Societății Regale a fost reproducerea mai multor valuri care se rostogolesc de-a lungul mării, se răsucesc deasupra debarcaderului și se sparg în nori de stropi ca de zăpadă, iviți parcă din mijlocul ecranului".* Acres a organizat și alte proiecții, dar nu și-a exploatat în mod sistematic proiectorul și filmele.

Proiecțiile de filme au început să fie tot mai des organizate în Anglia. Frații Lumière și-au trimis un reprezentant care a inițiat o serie de proiecții de succes la Londra începând cu 20 februarie 1896, la o lună după prima proiecție a lui Acres. R.W. Paul și-a îmbunătățit camera și a inventat un proiector, pe care l-a folosit în mai multe teatre pentru a prezenta copii ale filmelor realizate de Acres cu un an mai devreme. Spre deosebire de alți inventatori, Paul își vindea aparatele mai curând decât să le închirieze. Prin aceasta, nu doar că a grăbit dezvoltarea industriei de film din Marea Britanie, dar i-a și aprovizionat pe cineaștii și pe exploatanții din afara țării care nu reușeau să găsească alte aparate. Printre ei s-a numărat unul dintre cei mai importanți regizori timpurii, Georges Méliès.

Progresele americane În această perioadă, sisteme de proiecție și camere de filmat erau produse și în SUA. Trei grupuri rivale concurau pentru introducerea unui sistem comercial de succes.

Woodville Latham și fiii lui, Otway și Gray, au început în 1894 să lucreze la o cameră și la un proiector și au reușit să le prezinte jurnaliștilor un film la 21 aprilie 1895. Au deschis chiar și un mic teatru în mai, unde programul lor a rulat în următorii ani. Proiectorul nu a atras multă atenție, din cauză că difuza o imagine întunecată. Grupul Latham a avut însă o contribuție considerabilă la tehnologia cinematografică. Majoritatea camerelor și proiectoarelor puteau rula doar o bucată scurtă de peliculă, durând mai puțin de 3 minute, deoarece tensiunea creată de o rolă mai lungă și mai grea ducea la ruperea filmului. Cei trei Latham au adăugat o simplă buclă pentru a slăbi tensiunea, permițând realizarea unor filme mai lungi. Bucla Latham a fost folosită în majoritatea camerelor și proiectoarelor până în zilele noastre. Într-adevăr, atât de importantă s-a dovedit această tehnică, încât un brevet care o menționa va zgudui întreaga industrie americană de film în anul 1912.

Un al doilea grup de antreprenori, rezultatul parteneriatului dintre C. Francis Jenkins și Thomas Armat, și-a prezentat proiectorul numit fantoscop la o expoziție comercială din Atlanta în octombrie 1895, apelând la filme de kinetoscop. Parțial din cauza competiției cu grupul Latham și a unui alt exploatant de kinetoscoape, care arăta și el filme în cadrul expoziției, și parțial din cauza proiecției neclare și întunecate, fantoscopul a atras doar un public restrâns. Mai târziu în același an, Jenkins și Armat s-au despărțit. Armat a îmbunătățit proiectorul, l-a redenumit vitascop și a obținut sprijin de la echipa de antreprenori formată din Norman Raff și Frank Gammon. Raff și Gammon se temeau să nu îl supere pe Edison, așa că în februarie i-au prezentat acestuia aparatul. Deoarece popularitatea inițială a kinetoscopului era în declin, Edison a fost de acord să producă proiectorul lui Armat și să furnizeze filme pentru acesta. Din rațiuni publicitare, a fost promovat drept „vitascopul lui Edison", deși Edison nu avusese nicio contribuție la realizarea aparatului.

Premiera publică a vitascopului a avut loc la 23 aprilie 1896 în music-hall-ul Koster and Bial din New York. Au fost proiectate atunci șase filme, cinci dintre ele realizate inițial pentru kinetoscop; al șaselea era *Mare agitată la Dover,* al lui Acres, care, din nou, a fost remarcat și lăudat. Proiecția a fost un triumf. Deși nu era prima proiecție comercială de film organizată în Statele Unite, a marcat începutul industriei locale a proiecțiilor de filme.

A treia invenție majoră din SUA a fost inițial concepută ca un dispozitiv de vizionare individuală de filme. La finalul anului 1894, Herman Casler a brevetat mutoscopul, un dispozitiv care funcționa cu cartoline (**fig. 1.12**). Avea însă nevoie de o cameră, și i-a cerut sfatul prietenului său, W.K.L. Dickson, care își încheiase colaborarea cu Edison. Împreună cu alți parteneri, au format compania American Mutoscope. La începutul anului 1896, Casler și Dickson aveau o cameră a lor, dar piața pentru aparatele de vizionare individuală era în declin, așa că au decis să se concentreze asupra proiecțiilor. Folosind câteva filme

* Din *The Photogram*, citat în John Barnes, *The Beginnings of the Cinema in England* (New York: Barnes & Noble, 1976), p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

George Eastman International Museum of Photography, Rochester.

1.12. În partea dreaptă, un mutoscop, aparat activat prin introducerea unei monede cu ajutorul unei manivele care întorcea un cilindru conținând o serie de fotografii. Suportul din partea stângă prezintă aranjarea circulară a cartolinelor, fiecare dintre ele fiind coborâtă și ținută scurt într-o poziție fixă pentru a crea iluzia mișcării.

realizate în acel an, American Mutoscope a pregătit în curând mai multe programe care aveau să ruleze în teatrele din toată țara și să fie integrate în spectacole de vodevil.

Camera și proiectorul erau neobișnuite, deoarece foloseau peliculă de 70 de milimetri care genera o imagine mai mare și mai clară. În 1897, American Mutoscope devenise cea mai populară companie de film din țară. În același an a început să își prezinte filmele în *penny arcades** și în alte spații, rulându-le în mutoscoape. Mecanismul simplu al suportului de cartoline al mutoscopului se defecta mai greu decât sistemul pe care se baza kinetoscopul, astfel că American Mutoscope a ajuns, în scurt timp, să domine și latura exploatării dedicate vizionării individuale. Unele mutoscoape au continuat să funcționeze mai multe decenii.

* Locuri care le propuneau vizitatorilor diverse aparate distractive activate cu monede. (n.t.)

În 1897, procesul de invenție a cinematografului era deja complet. Existau două moduri principale de prezentare: dispozitivele dedicate vizionării individuale și sistemele de proiecție pentru audiențe mai ample. În mod uzual, proiectoarele foloseau peliculă de 35 de milimetri, având perforații de dimensiuni și forme similare, astfel că majoritatea filmelor puteau fi arătate pe mai multe tipuri de proiectoare. Dar ce fel de filme se făceau în acești ani? Cine le făcea? Cum și unde erau proiectate și văzute de public?

PRIMELE TIPURI DE FILME ȘI DE EXPLOATARE COMERCIALĂ A ACESTORA

Cinematograful se poate să fi fost o noutate surprinzătoare în anii 1890, dar a apărut într-un context mai amplu de activități dedicate petrecerii timpului liber. Aproape toate orașele, cu excepția celor foarte mici, aveau săli de teatru, iar spectacole ambulante erau prezentate în întreaga țară. Trupele de teatru propuneau spectacole de teatru, lectorii ofereau reprezentații cu lanterna magică pentru a-și ilustra prelegerile, iar concertele incluzând nou-inventatele fonografe transportau înregistrări ale marilor orchestre din metropole către un public larg. Vodevilul oferea publicului din clasa de mijloc o diversitate de numere într-un singur program, mergând de la numere cu animale care se dădeau în spectacol la jonglerii cu farfurii rotitoare și ajungând până la scheciuri de comedie burlescă. Spectacolul de varieteu oferea un potpuriu similar de acte artistice, dar era mai puțin orientat spre întreaga familie, conținând comedie vulgară și, ocazional, nuditate. Locuitorii marilor orașe puteau merge în parcuri de distracții, precum Coney Island în New York, care se făleau cu caruselele lor și cu plimbările cu elefanți.

Actualități tematice, priveliști filmate și filme de ficțiune

Noul mediu al filmului a făcut rapid trecerea spre spectrul divertismentului popular. Precum filmele timpurii pe care le-am menționat deja, majoritatea subiectelor erau nonficționale sau *actualități*. Acestea includeau *priveliștile filmate*, care ofereau vederi din locuri îndepărtate. Evenimentele recente erau uneori descrise în scurte *actualități tematice*.

Scanned with OKEN Scanner

În multe cazuri, operatorii acopereau evenimente recente filmând în locurile în care se petreceau. Adesea însă cineaștii le recreau în studio – atât pentru a economisi bani, cât și pentru a compensa faptul că operatorul nu fusese la fața locului. În 1898, de exemplu, producătorii americani și europeni au folosit machete cu vapoare și peisaje reconstruite în miniatură pentru a recrea scufundarea crucișătorului *Maine* și alte situații mediatizate legate de războiul hispano-american. Cel mai probabil, spectatorii nu confundau cu realitatea aceste scene reconstituite. În schimb, le acceptau ca reprezentări ale acelor incidente, așa cum făceau și cu gravurile din revistele de știri.

De la începuturi, *filmele de ficțiune* au fost, la rândul lor, importante. În mod uzual, ele erau scurte scene înscenate. *Stropitorul stropit* al fraților Lumière, inclus în primul lor program din 1895, arăta un băiat care fentează un grădinar călcându-i furtunul. Astfel de glume simple au format un gen major în faza timpurie a cinematografului. Unele dintre aceste filme de ficțiune erau realizate în aer liber, dar fundalurile simple pictate au fost în curând adoptate și au rămas în uz în următoarele decenii.

Construcția unui program atractiv

Atunci când ne uităm la filmele timpurii, le găsim uneori atât de stranii încât ne întrebăm în ce fel erau atractive pentru publicul de la acel moment. Cu puțină imaginație însă putem să intuim că oamenii din acele vremuri erau probabil interesați de filme din aceleași motive ca noi. Fiecare tip de film timpuriu are un echivalent în media contemporană.

Frânturile de știri, de pildă, ar putea părea brute, dar ele sunt comparabile cu clipurile scurte prezentate de televiziunile de azi. Filmele de călătorie timpurii le permiteau spectatorilor să întrezărească teritorii îndepărtate, precum documentarele din zilele noastre. Mixul de videoclipuri amuzante disponibile azi pe YouTube e comparabil cu programele de filme timpurii. În ciuda diversității genurilor timpurii, filmele de ficțiune au devenit gradual cele mai importante atracții cinematografice – o poziție pe care și-o mențin până azi.

Majoritatea filmelor din această primă perioadă erau formate dintr-un singur cadru. Camera era poziționată într-un loc anume, iar acțiunea se derula pe durata unei singure duble continue. În unele cazuri, cineaștii realizau o serie de cadre pe același subiect. Cadrele rezultate erau apoi considerate filme separate. Exploatanții aveau posibilitatea să cumpere întreaga serie de cadre și să le proiecteze împreună, ceea ce funcționa aproximativ ca un film compus din mai multe cadre, sau puteau alege să cumpere doar câteva cadre, combinându-le cu alte filme sau cu diapozitive de lanternă magică pentru a construi un singur program. În această perioadă de început, exploatanții aveau un control considerabil asupra formei programelor pe care le prezentau – un control care va dispărea treptat după 1899, pe măsură ce producătorii au început să facă filme mai lungi conținând mai multe cadre.

Destul de mulți dintre primii exploatanți de filme aveau experiență în difuzarea de programe cu diapozitive de lanternă magică sau cu alte forme de spectacole publice. Combinau actualități tematice, priveliști filmate și filme de ficțiune într-un singur program variat, acompaniat de muzică. În cele mai modeste forme de prezentare, de obicei un pianist asigura coloana sonoră a proiecțiilor; în vodeviluri, orchestra teatrului era cea care acompania filmele. În unele cazuri, exploatanții sincronizau sunete cu acțiunile de pe ecran. Sau, alteori, se putea întâmpla să conferențieze în anumite părți ale programului, descriind peisajele exotice, evenimentele de actualitate și scurtele narațiuni derulate pe ecran. În cel mai rău caz, exploatantul era cel care anunța titlurile filmelor, deoarece primele filme nu aveau generice de început sau intertitluri care să explice acțiunea. Unii oameni de spectacol mixau filmele cu diapozitive de lanternă magică sau asigurau interludii muzicale folosind un fonograf. În acești ani, răspunsul publicului depindea în mod semnificativ de capacitatea exploatanților de a organiza și prezenta programele de filme.

În primul deceniu de existență a cinematografului, filmele au fost proiectate în multe țări din întreaga lume. Dar producția era concentrată, în mare parte, în cele trei țări principale unde fusese inventată camera de filmat: Franța, Anglia și Statele Unite ale Americii.

Dezvoltarea industriei de film franceze

Primele proiecții Lumière s-au bucurat de succes, dar cei doi frați credeau că filmul va fi o modă trecătoare. De aceea s-au grăbit să exploateze aparatul lor numit cinematograf. Inițial au refuzat să-și vândă aparatele, trimițând în schimb operatori să organizeze proiecții în teatre și în cafenele închiriate în diverse țări. Acești operatori au realizat și filme compuse dintr-un singur cadru care erau de interes pentru publicul local. După 1896, catalogul Lumière a crescut rapid pentru a include sute de vederi din Spania, Egipt, Italia, Japonia

Scanned with OKEN Scanner

Răspândirea rapidă a cinematografului în jurul lumii: câteva exemple reprezentative

1896	
1 MARTIE	Premiera la Bruxelles, Belgia, a unui program Lumière.
11 MAI	Un magician, Carl Hertz, prezintă filmele lui R.W. Paul la Empire Theatre din Johannesburg, Africa de Sud, cu ajutorul unui proiector achiziționat de la Paul.
15 MAI	Un program Lumière începe să fie proiectat la Madrid, în Spania.
17 MAI	Un operator Lumière prezintă filme în Sankt Petersburg, Rusia.
7 IULIE	Operatorii Lumière proiectează filme într-o cameră închiriată din hotelul Watson, în Bombay, India.
8 IULIE	Un program Lumière are premiera într-un cartier șic din Rio de Janeiro, Brazilia.
15 IULIE	Prima proiecție Lumière din Cehoslovacia are loc în Cazinoul din Karlovy Vary.
AUGUST	Carl Hertz își prezintă programul cu filme de R.W. Paul la Melbourne Opera House, din Australia (primul program Lumière din Australia are premiera la 28 septembrie.)
11 AUGUST	Un operator Lumière prezintă filme în cadrul unui spectacol de vodevil.
15 AUGUST	O foarte de succes serie de proiecții cu filme Lumière debutează într-un spațiu închiriat din Mexico City.
DECEMBRIE	Un program Lumière e prezentat într-o cafenea din Alexandria, Egipt.
1897	
28 IANUARIE	Filmele Lumière sunt proiectate într-un teatru prestigios din Maracaibo, Venezuela.
15 FEBRUARIE	Sub coordonarea unui reprezentant al firmei Lumière, un antreprenor japonez organizează o primă prezentare a cinematografului într-un teatru din Osaka. (Vitascopul lui Edison a fost prezentat o săptămână mai târziu, tot la Osaka.)
SFÂRȘITUL LUNII FEBRUARIE	Un program Lumière e proiectat la Ruse, Bulgaria.
IULIE	Un reprezentant al companiei Edison face turul ceainăriilor și parcurilor de distracții din China.

și din alte țări. Deși frații Lumière sunt, în general, amintiți pentru actualitățile lor tematice și pentru priveliștile filmate, au produs și multe filme de ficțiune, de obicei scurte scheciuri comice.

Unele dintre filmele operatorilor Lumière erau inovatoare din punct de vedere tehnic. Eugène Promio, de exemplu, e creditat de multe ori pentru că ar fi realizat prima mișcare de cameră. Primele camere se sprijineau pe trepiede rigide care nu le permiteau să se rotească și să realizeze cadre panoramice. În 1896, Promio a introdus mișcarea într-o vedere a Veneției plasând trepiedul și camera pe o gondolă. Alți cineaști au continuat această practică, plasându-și camerele pe bărci și în trenuri (**fig. 1.13**). Travlingurile de acest fel (și, în curând, mișcările de panoramare) erau asociate, în principal, cu actualitățile tematice și cu priveliștile filmate.

Deoarece frații Lumière au început rapid să își prezinte filmele în afara Franței, primele proiecții din multe țări au fost organizate de reprezentanții lor. Astfel, istoria filmului din multe locuri începe cu sosirea cinematografului Lumière (vezi *Răspândirea rapidă a cinematografului în jurul lumii: câteva exemple reprezentative*, din acest capitol).

Frații Lumière și alte câteva firme au transformat cinematograful într-un fenomen internațional. Frații

Scanned with OKEN Scanner

1.13. Operatorul Lumière, Eugène Promio, a influențat numeroși cineaști prin plasarea camerei pe o barcă în mișcare în câteva dintre filmele lui, inclusiv în *Egipt: panorama malului fluviului Nil/ Egypte: Panorama des drives du Nil*, 1896.

Lumière au contribuit la răspândirea și mai mare a cinematografului când, în 1897, au început să-și vândă aparatele. Dar în același an firma lor a început să piardă teren.

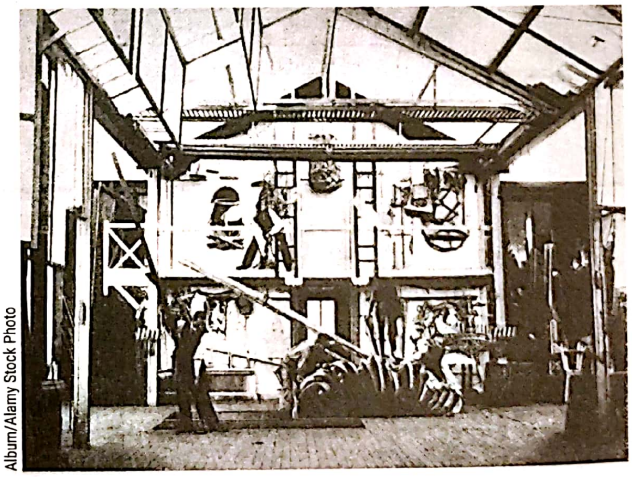
La 4 mai 1897, în timpul unei proiecții organizate în Bazarul Carității din Paris, o draperie a luat foc din cauza eterului folosit pentru a aprinde lampa proiectorului (care nu era un aparat Lumière). Incendiul rezultat a fost una dintre cele mai mari tragedii din istoria filmului, ucigând 125 de persoane. În consecință, cinematograful și-a pierdut parțial atractivitatea în ochii locuitorilor din orașe. În Franța, pentru mai mulți ani, filmele au fost prezentate în principal în mai puțin lucrativele spectacole de bâlci. Frații Lumière au continuat să producă filme, dar rivalii lor le-au făcut treptat să pară tot mai demodate. Firma lor a încetat producția în 1905, deși Louis și Auguste au continuat să inoveze în domeniul fotografiei.

GEORGES MÉLIÈS, MAGICIAN AL CINEMATOGRAFULUI

Méliès a fost un magician, proprietar al teatrului unde își prezenta numerele. După ce a participat, în 1895, la o reprezentație a cinematografului Lumière, a decis să adauge filme în programul său de magie, dar frații Lumière nu își vindeau încă aparatele. La începutul anului 1896, a obținut un proiector de la inventatorul englez R.W. Paul și, analizându-l, a reușit să-și construiască propria cameră. În curând va include filme în programele teatrului său.

Deși e amintit azi în principal datorită filmelor lui fantastice, conținând trucaje și decoruri pictate din abundență, Méliès a realizat filme în toate genurile predilecte ale acelei epoci. Printre primele lui lucrări, majoritatea pierdute, se numărau multe actualități tematice în stilul fraților Lumière, realizate în aer liber. În primul an de producție a realizat 78 de filme, inclusiv primul lui film cu trucaje, *Dispariția unei femei/ Escamotage d'une dame* (1896), unde apare în rolul unui magician care transformă o femeie într-un schelet. Trucajul era realizat prin oprirea camerei de filmat și înlocuirea femeii cu un schelet. Mai târziu, Méliès a folosit tehnica *stop-cadru* și alte efecte speciale pentru a construi scene magice și fantastice mai complexe. Aceste trucaje trebuiau realizate direct în cameră, în timpul filmării; înainte de mijlocul anilor 1920, puteau fi făcute puține prelucrări de laborator. Méliès a jucat în multe dintre filmele lui, putând fi recunoscut după apariția sprintenă și dichisită, și după chelie, mustață și barba ascuțită.

Pentru a putea controla regia și imaginea filmelor sale, Méliès a construit un mic studio de sticlă. Terminat până la finalul anului 1897, studioul îi permitea să imagineze și să construiască decoruri pictate pe pânză (**fig. 1.14**). Dar chiar lucrând în studio, Méliès a continuat să realizeze filme extrem de variate. În 1898, de exemplu, a produs câteva filme de actualități



Album/Alamy Stock Photo

1.14. Interiorul studioului companiei Star Film, cu Méliès ridicând de la balcon un decor rulat, în timp ce asistenții aranjează în decor o scoică mare pictată și mai multe trape. Panouri pictate ca la teatru și elemente de scenografie mai mici sunt plasate în partea dreaptă a fundalului și sunt atârnate pe peretele din spate.

Scanned with OKEN Scanner

După succesul inițial al cinematografului Lumière din 1895, alte firme de producție de filme au apărut în Franța. Printre ele s-a numărat o companie mică înființată de Georges Méliès, care e, cel mai probabil, cel mai important cineast din această perioadă (vezi *Georges Méliès, magician al cinematografului*, din acest capitol).

Două alte firme care vor domina industria de film franceză au fost înființate la scurt timp după invenția cinematografului. Charles Pathé era un vânzător și exploatant de fonografe la începutul anilor 1890. În 1895, a cumpărat câteva imitații de kinetoscoape confecționate de R.W. Paul, iar în anul următor a fondat compania Pathé Frères, care și-a câștigat primele venituri în industria fonografelor. După 1901 însă Pathé s-a concentrat mai mult pe producția de filme, iar profiturile au crescut. Firma s-a dezvoltat rapid. În 1902, a construit un studio cu pereți de sticlă și a început să vândă camera Pathé, care a fost cea mai folosită cameră de filmat din întreaga lume până la finalul anilor 1910.

Inițial, producția Pathé era lipsită de originalitate, preluând idei de la Méliès și din filmele engleze și americane. De exemplu, în 1901, Ferdinand Zecca, cel mai important regizor al companiei, a realizat *Scene de la balconul meu/Ce que je vois de mon sixième*. Exploata voga, începută de curând în Anglia, a cadrelor care prezentau diverse lucruri de parcă ar fi fost văzute prin telescoape sau prin microscoape (**fig. 1.17, 1.18**). Filmele Pathé au fost foarte populare. Deși era necesară vânzarea a doar 15 copii ale unui film pentru a-și recupera costurile, vânzările companiei erau, în medie, de 350 de copii/film. Pathé s-a extins în afara Franței, deschizând birouri de vânzări la Londra, New York, Moscova, Berlin și St. Petersburg. Vânzând atât proiectoare, cât și filme, Pathé i-a încurajat și pe alții să devină exploatanți de filme, crescând astfel cererea pentru

tematice, precum *Explozia cuirasatului Maine în portul Havana/ Visite sous-marine du Maine* (**fig. 1.15**). Filmul lui din 1899, *Cazul Dreyfus/L'affaire Dreyfus*, spunea povestea ofițerului evreu condamnat pentru înaltă trădare în 1894 în baza unor probe mincinoase. Controversa era încă la apogeu când Méliès a realizat filmul lui pro-Dreyfus. După cutuma vremii, a lansat fiecare dintre cele zece cadre ca filme separate. Când

1.15. Unul dintre numeroasele documentare de reconstituire a scufundării cuirasatului american *Maine*, care a declanșat războiul hispano-american. Filmul lui Méliès, *Explozia cuirasatului* Maine *în portul Havana*, folosea un decor pictat și actori care îi jucau pe scafandri. Un acvariu plasat în fața camerei sugera că scena se petrece sub apă.

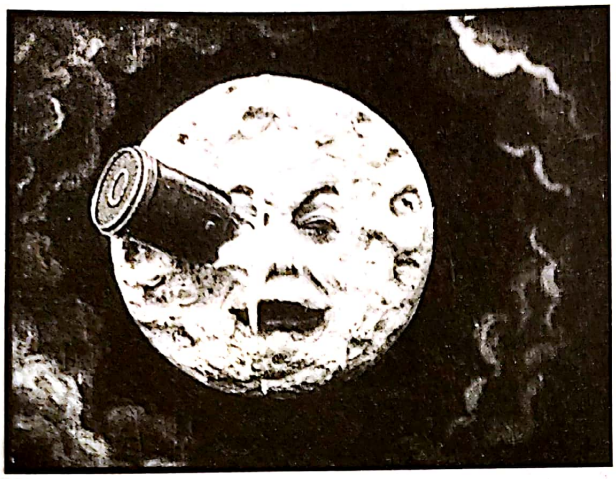
erau proiectate împreună, cadrele combinate formau una dintre cele mai complexe opere cinematografice ale perioadei. Cu următoarea lucrare, *Cenușăreasa/ Cendrillon* (1899), Méliès a început să monteze mai multe cadre și să le vândă ca un singur film.

Filmele lui Méliès, mai ales cele fantastice, au fost extrem de populare în Franța și în alte părți, și au fost foarte imitate. Au fost, de asemenea, și piratate, ceea ce l-a determinat pe Méliès să-și deschidă, în 1903, sucursale de vânzare a filmelor în Statele Unite ale Americii pentru a-și proteja interesele financiare. Printre cele mai celebrate filme realizate de el se numără *Călătorie în Lună/Le voyage dans la Lune* (1902), o poveste științifico-fantastică despre un grup de oameni de știință care călătoresc până la Lună într-o capsulă spațială și reușesc să evadeze după ce sunt luați prizonieri de niște creaturi subterane (**fig. 1.16**). Méliès își înfrumusețea adesea mizanscena elaborată prin adăugarea manuală a culorilor pe peliculă (**fig. color 1.1**).

Cu excepția filmelor realizate în primii ani de activitate a lui Méliès, multe dintre filmele sale implicau efecte de stop-cadru sofisticate. Diavolii țâșneau dintr-un nor de fum, femeile frumoase dispăreau ca prin farmec, iar bărbații săltăreți se transformau în demoni înainte să revină cu picioarele pe pământ. Unii istorici l-au criticat pe Méliès pentru că se baza prea mult pe scenografii teatrale statice în loc să exploreze posibilitățile montajului. Cercetările recente

Scanned with OKEN Scanner

GEORGES MÉLIÈS, MAGICIAN AL CINEMATOGRAFULUI, continuare



1.16. Nava spațială aterizează în ochiul Omului din Lună în fantezia lui Méliès, *Călătorie în lună*.

au arătat însă că, în realitate, efectele de stop-cadru pe care le realiza apelau la montaj. Decupa filmul pentru a potrivi la perfecție mișcarea unui obiect și transformarea lui în altceva. Astfel de tăieturi de montaj erau menite să rămână insesizabile, dar Méliès era, în mod cert, un maestru al acestui tip de montaj.

O vreme, filmele lui Méliès s-au bucurat de mare succes. Însă după 1905, au început să cadă în dizgrație. Minuscula lui companie nu putea satisface cererea tot mai mare de filme. A continuat să producă filme de calitate, inclusiv capodopera lui târzie, *Cucerirea Polului Nord/ À la conquête du pôle* (1912), dar filmele lui păreau deja demodate la acel moment. În 1912, având datorii mari, Méliès a încetat producția, după ce realizase 510 filme (dintre care cam 40% s-au păstrat până azi). A murit în 1938, după mai multe decenii în care a lucrat în magazinul de dulciuri și de jucării al soției sale.

producțiile Pathé. În câțiva ani, Pathé Frères avea să devină cea mai mare companie de film din lume.

Principala sa rivală din Franța a fost o firmă mai mică înființată de inventatorul Léon Gaumont. Precum frații Lumière, Gaumont a fost inițial preocupat de crearea echipamentelor dedicate fotografiei. Firma lui a început să producă filme în 1897, majoritatea realizate de Alice Guy, prima cineastă a lumii. Implicarea lui Gaumont în producția de filme a rămas limitată în această eră, deoarece era mai interesat de inovațiile tehnice la nivelul echipamentelor cinematografice. Construcția unui studio de producție în anul 1905 a crescut prestigiul lui Gaumont, în principal datorită filmelor regizate de Louis Feuillade.

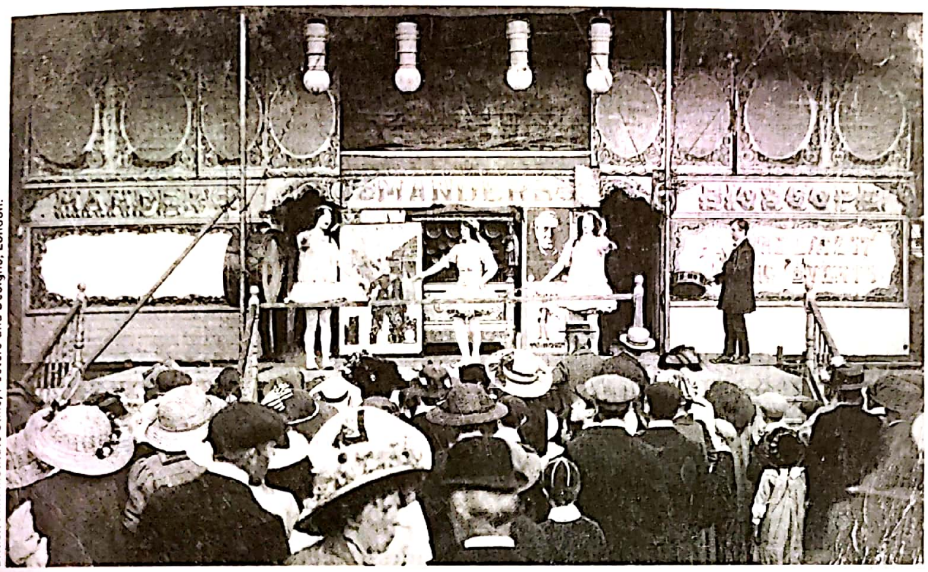
Anglia și Școala de la Brighton

După primele proiecții publice de la începutul anului 1896, exploatarea de filme s-a răspândit rapid în Anglia, în principal pentru că R.W. Paul era dispus să vândă proiectoare. La început, majoritatea filmelor erau grupate pentru a fi proiectate într-un singur program ca parte a unui spectacol de music-hall (echivalentul britanic al teatrului american de vodevil). După 1897, proiecții de filme scurte și ieftine au început să fie prezentate și în parcuri de distracții, ajungând astfel și la publicul din clasa muncitoare (**fig. 1.19**).

Inițial, majoritatea cineaștilor englezi propuneau uzualele filme bazate pe subiecte de actualitate. De exemplu, în 1896 Paul a realizat *Ceaiul dansant al gemenilor/ Twins' Tea Party* (**fig. 1.20**). Actualitățile tematice care prezentau derby-ul anual erau populare, iar

1.17, 1.18. Unul dintre filmele ușor erotice realizate în această perioadă timpurie, filmul lui Zecca, *Scene de la balconul meu,* prezintă un bărbat care privește prin telescop, urmat de cadre cu ceea ce vede acesta – printre altele, o femeie dezbrăcându-se.

Scanned with OKEN Scanner



British Film Institute Stills, Posters and Designs, London.

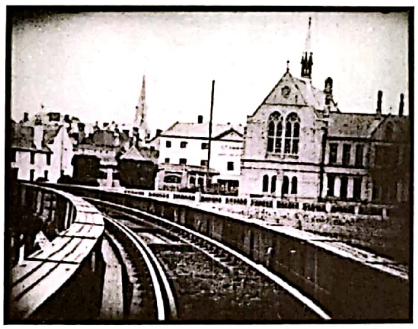
1.19. Spectacol tipic de film organizat într-un bâlci din Anglia, pe la 1900. În spatele fațadelor elaborat pictate, spațiile de proiecție erau simple corturi. Observați fotografia lui Thomas Edison tronând în centrul imaginii și folosirea unei tobe mari pentru a-i atrage pe spectatori.

cele despre ceremonia de celebrare a jubileului Reginei Victoria, din 1897, și despre evenimente legate de Războiul Burilor din Africa de Sud erau, de asemenea, extrem de vizionate. Unele dintre aceste actualități timpurii erau compuse din mai multe cadre. Operatorul pur și simplu oprea și repornea camera pentru a capta doar momentele-cheie ale acțiunii sau, uneori, lipea laolaltă bucăți de film pentru a ajunge mai rapid la punctele culminante. La fel, unele priveliști filmate au fost influențate de filmele Lumière care plasau camera pe vehicule în mișcare. *Plimbările-fantomă*, menite să dea spectatorilor iluzia unor călătorii, au devenit populare în Anglia și în alte țări (**fig. 1.21**). Ca pretutindeni, în Anglia exploatanții dispuneau de multe tipuri de filme într-un program variat.

Primele filme engleze au devenit faimoase pentru folosirea efectelor speciale la nivelul imaginii. De exemplu, Cecil Hepworth a început să producă filme, la scară redusă, în 1899. La început s-a concentrat pe actualități, dar în curând a început să regizeze și filme bazate pe trucaje (**fig. 1.22**). Hepworth avea să devină cel mai important producător britanic al perioadei 1905–1914.

Existau și alți producători răspândiți de-a lungul Angliei. Cel mai notabil grup activa în jurul orașului turistic Brighton. Cei mai proeminenți membri ai acestuia erau G.A. Smith și James Williamson, foști fotografi care și-au ramificat activitatea după 1897, făcând și filme. Explorările lor la nivelul montajului și al efectelor speciale au influențat cineaști din alte țări.

1.20. Filmul lui Paul, *Ceaiul dansant al gemenilor,* își atrăgea publicul prin prezentarea a doi bebeluși drăgălași ciondănindu-se și apoi pupându-se și împăcându-se. E tipic pentru multe filme ale erei: un singur cadru filmat pe o scenă exterioară în plin soare, în fața unui fundal neutru.



1.21. *Vedere din Barnstaple luată dintr-o locomotivă/ View from an Engine Front – Barnstaple*, realizat de Warwick Trading Company în 1898, era tipic pentru genul popular al *plimbărilor fantomă.*

1.22. În *Explozia unei mașini/ Explosion of a Motor Car* (1900), tehnica stop-cadru transformă o mașină reală într-una falsă, care explodează imediat. Un polițist conștiincios inventariază părțile de corp care cad de deasupra, rezultând un film sumbru, dar amuzant.

Scanned with OKEN Scanner

Filmul lui Williamson din 1900, *Marea înghițitură/ The Big Swallow*, e un exemplu bun. Un bărbat, suprapus pe un fundal alb, gesticulează agresiv deoarece nu vrea să fie filmat. Se mișcă spre cameră până când gura lui larg deschisă înghite cu totul imaginea (**fig. 1.23**). O tăietură de montaj insesizabilă înlocuiește gura lui cu un fundal negru și îl vedem pe operator ieșind, împreună cu camera de filmat, în acest spațiu vid. O altă tăietură de montaj mascată ne întoarce la gura deschisă, iar bărbatul se îndepărtează de cameră, râzând și mestecând triumfător (**fig. 1.24**).

Comedia grotescă a lui Smith din 1903, *Păţaniile lui Mary Jane/ Mary Jane's Mishap*, folosește montajul într-un mod remarcabil de sofisticat. Un cadru inițial filmat de la distanță cu o menajeră șleampătă trebăluind în bucătărie e întrerupt de mai multe cadre medii care îi arată expresiile faciale amuzante (**fig. 1.25, 1.26**). Deși poziția actriței nu e perfect potrivită la trecerea de la un cadru la altul, e sesizabilă încercarea de a construi o acțiune continuă prin folosirea cadrelor mai apropiate pentru a ne ghida atenția. Acest principiu va deveni unul de bază al sistemului dominant al continuității (vezi Capitolul 2).

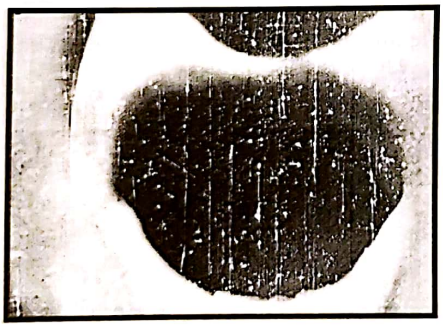
Cinematografia engleză a fost inovatoare și populară pe plan internațional în primii ani ai istoriei filmului, dar va slăbi în curând în fața competitorilor francezi, italieni, americani și danezi.

Statele Unite ale Americii: Competiția și redresarea lui Edison

Statele Unite ale Americii erau, de departe, cea mai mare piață pentru filme deoarece avea mai multe săli de spectacol pe cap de locuitor decât orice altă țară a lumii. Pentru mai bine de 15 ani, companiile americane și străine au fost aici într-o competiție acerbă. Deși filmele americane erau vândute și peste hotare, firmele locale se concentrau mai mult asupra pieței americane. În consecință, Franța și Italia aveau să treacă înaintea SUA și să controleze comerțul internațional cu filme până la mijlocul anilor 1910.

Exploatarea filmelor se dezvoltă După prima prezentare newyorkeză a vitascopului lui Edison în aprilie 1896, locurile dedicate proiecțiilor de filme s-au răspândit rapid în toată țara. Vitascopul nu era de vânzare, dar antreprenorii individuali au cumpărat drepturile de exploatare a acestuia în diferite state. Însă, în 1896 și în 1897, multe companii mici și-au promovat propriile proiectoare, construite pentru a rula peliculă de 35 de milimetri. În curând, erau în uz sute de proiectoare, iar filmele erau proiectate în vodeviluri, în parcuri de distracții, în teatre mici, în stațiuni de vară, în bâlciuri și chiar în biserici și în sălile de operă.

Filmele nu erau încă protejate prin drepturi de autor, și copiile erau vândute, mai curând decât închiriate, ceea ce făcea dificil controlul circulației filmelor.



1.23, 1.24. Două episoade ale filmului *Marea înghițitură*, realizat de James Williamson, care îl prezintă pe iritatul protagonist „mâncându-i" pe operator și camera acestuia de filmat.

1.25, 1.26. În *Păţaniile lui Mary Jane*, cadrele apropiate alternează cu cele îndepărtate pentru a arăta detalii precum cel când menajera își pictează accidental „o mustață" pe față în timp ce lustruiește o pereche de pantofi.

Scanned with OKEN Scanner

Producțiile lui Edison erau adesea replicate, iar Edison însuși profita de situație copiind filme importate din Franța și din Anglia. Companiile făceau, de asemenea, imitații directe ale filmelor celorlalte companii.

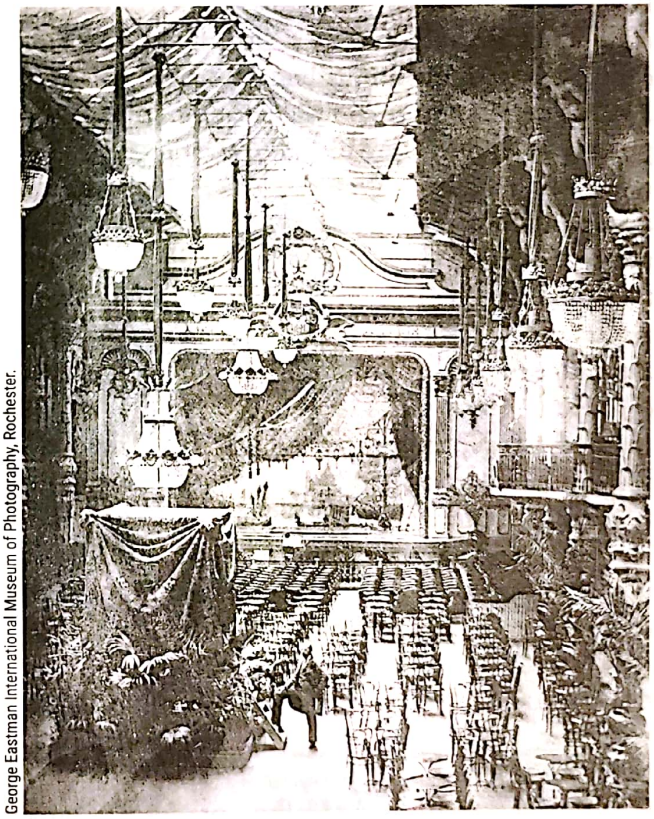
Perioada dintre 1895 și 1897 a fost marcată de noutatea cinematografului, principala atracție a acestuia datorându-se faptului că reproducea pe ecran mișcarea unor oameni sau a unor alte detalii și vederi neobișnuite. În 1898 însă noutatea filmelor începea să pălească. Pe măsură ce numărul de spectatori era în declin, mulți exploatanți au renunțat la afacerile lor. Un eveniment care a ajutat la revigorarea industriei a fost Războiul hispano-american din 1898. Fervoarea patriotică a stârnit un interes major în rândul publicului pentru orice relatări ale conflictului, iar companiile din SUA și din alte țări au profitat realizând deopotrivă filme autentice și înscenate.

Un alt tip de film care a contribuit la redresarea industriei a fost cel cu subiect religios. Începând cu 1897, cineaștii au filmat o serie de secvențe într-un singur cadru cu episoade ale vieții lui Iisus Hristos – vederi asemănătoare ilustrațiilor din Biblie sau diapozitivelor de lanternă magică. O serie de cadre a fost lansată în februarie 1898 cu titlul de *Patimile de la Oberammergau/ The Passion Play of Oberammergau* (**fig. 1.27**). Așa cum se întâmpla și în alte cazuri de filme mai elaborate din acele vremuri, exploatanții puteau opta între a cumpăra câteva sau toate cadrele și a le combina cu diapozitive de lanternă magică și cu alte materiale religioase pentru a construi programe mai lungi. Filmele cu meciuri de box erau, de asemenea, populare, mai ales pentru că puteau fi arătate în locuri unde bătăile pe viu erau interzise.

1.27. „Intrarea Mesiei la Ierusalim", unul dintre tablourile într-un singur cadru care compuneau *Patimile de la Oberammergau*, produs de Eden Musée, o importantă întreprindere newyorkeză de divertisment.

După 1898, așadar, industria de film americană s-a bucurat de o anumită stabilitate, majoritatea filmelor fiind proiectate în teatre de vodevil. Producția a crescut în această perioadă, în același timp cu cererea de filme.

Rivalitatea în creștere Compania American Mutoscope a dus-o în mod particular foarte bine la finalul anilor 1890, în parte datorită imaginilor sale clare realizate pe peliculă de 70 de milimetri, proiectate în vodevilurile din toată țara de operatorii companiei. În 1897, American Mutoscope devenise cea mai populară companie de film din America și atrăgea, de asemenea, și spectatori din afara granițelor (**fig. 1.28**). American Mutoscope a început să filmeze noi producții într-un studio recent construit pe acoperișul unei clădiri (**fig. 1.29**). Firma și-a schimbat numele, în 1899, în American Mutoscope and Biograph

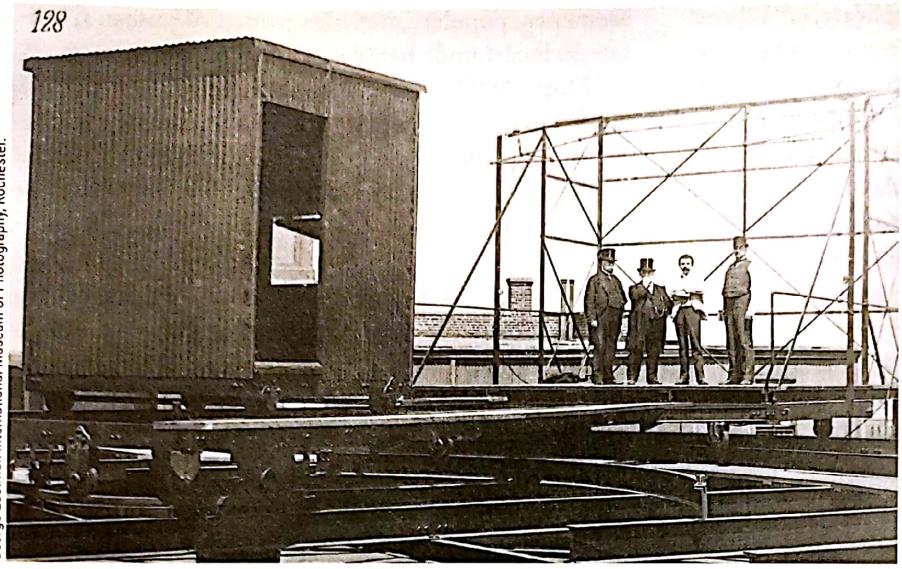


George Eastman International Museum of Photography, Rochester.

1.28. Eugène Lauste, un angajat al companiei American Mutoscope care a participat la invenția camerei Biograph, stă lângă cabina de proiecție plasată în Cazinoul din Paris, unde a proiectat filme între 1897 și 1898. Sala, decorată cu ghivece cu palmieri și cu candelabre, e unul dintre locurile elegante unde au fost organizate unele dintre primele proiecții.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



George Eastman International Museum of Photography, Rochester.

1.29. Reprezentanți ai companiei American Mutoscope (inclusiv W.K.L. Dickson, al doilea din dreapta) în noul studio al acesteia, construit pe acoperișul unei clădiri. Precum Black Maria, studioul putea fi învârtit pe rotile pentru a permite intrarea unei cantități cât mai mari de raze solare. Camera era amplasată în cutia metalică, iar decoruri pictate simple erau construite pe schelele din imagine.

(AM&B), reflectând astfel dubla sa specializare în exploatarea mutoscopului, un aparat pentru vizionare individuală, și a biografului, care permitea proiecția filmelor pentru o audiență formată din mai mulți oameni. În următorii ani, activitatea AM&B a fost frânată de un proces intentat de Edison, care își târa constant competitorii în tribunale, acuzându-i că îi încălcau brevetele și drepturile de autor asupra unor patente. În 1902 însă AM&B a câștigat procesul, deoarece camera sa folosea cilindri, și nu pinioane, pentru a rula filmul. Prosperitatea firmei a crescut. În 1903, a început să producă și să vândă filme pe 35 de milimetri, renunțând la cele pe 70 de milimetri, o schimbare care a impulsionat vânzările. Începând cu 1908, l-a angajat pe unul dintre cei mai importanți regizori ai epocii mute, D.W. Griffith.

O altă companie importantă a fost American Vitagraph, fondată în 1897 de J. Stuart Blackton și de Albert E. Smith ca o firmă de publicitate. Vitagraph a început să producă filme populare legate de Războiul hispano-american. Precum alte companii de producție ale perioadei, Vitagraph era amenințată de procesele intentate de Edison, care spera să controleze astfel piața americană. Vitagraph a supraviețuit acceptând să coopereze cu Edison, realizând filme pentru compania lui și vânzând filme produse de acesta. Triumful juridic din 1902 al companiei AM&B asupra lui Edison a redus pentru o scurtă perioadă riscul unor noi procese intentate altor firme, demonstrând că brevetele lui Edison nu acopereau toate tipurile de echipamente cinematografice (vezi Capitolul 2). În consecință, Vitagraph și-a expandat producția. În câțiva ani, avea să devină o firmă importantă care producea filme inovatoare din punct de vedere artistic. Blackton va realiza câteva dintre primele filme de animație.

Edwin S. Porter, pilonul companiei Edison Creșterea nivelului de producție al companiilor AM&B și Vitagraph, imediat după eșecul procesului intentat de Edison, a forțat compania Edison să realizeze mai multe filme pentru a-și contracara concurența. O tactică de succes a fost aceea de a realiza filme mai lungi în studio. În acest demers, compania a beneficiat de aportul celui mai important cineast al epocii timpurii a cinematografului, Edwin S. Porter.

Porter era proiecționist și expert în confecționarea de echipamente fotografice. La finalul anului 1900, s-a angajat la compania lui Edison, pe care îl admira. A fost însărcinat cu îmbunătățirea camerelor și proiectoarelor firmei. În același an, compania Edison a construit un nou studio închis cu sticlă pe acoperișul unei clădiri din New York. Aici, filmele puteau fi realizate folosind scenografia pictată în stilul specific spectacolelor de teatru din epocă. La începutul anului 1901, Porter a început să opereze camera de filmat din această locație. În acest punct din evoluția cinematografului, operatorul era și regizorul filmului, așa că Porter a devenit responsabil de multe dintre filmele cele mai populare ale companiei.

Porter a fost creditat adesea pentru aproape toate inovațiile perioadei anterioare anului 1908, inclusiv pentru realizarea primului film narativ și pentru inventarea montajului, în termenii în care îl știm noi azi. De fapt, au existat sute de filme narative în această perioadă, iar Porter s-a bazat pe tehnici de montaj folosite înainte de Méliès, de Smith și de Williamson.

A dezvoltat însă cu imaginație propriile modele și a introdus, fără îndoială, câteva dispozitive originale. Faima lui se datora poziției sale proeminente în cadrul celei mai importante companii de producție americane, astfel că filmele lui au fost văzute și imitate pe scară largă.

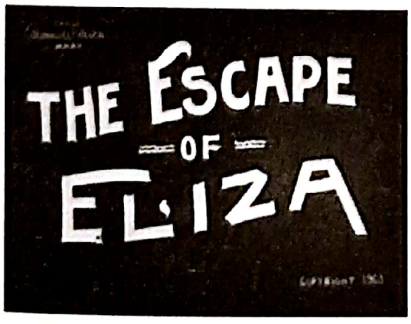
Porter avea acces la toate filmele străine pe care le multiplica compania Edison, așa că putea studia ultimele inovații de la acel moment. A analizat îndeaproape *Călătorie în Lună*, al lui Méliès, și a hotărât să copieze maniera acestuia de a spune o poveste într-o serie de cadre. După 1902, multe dintre filmele lui conțineau mai multe cadre, făcând eforturi considerabile pentru a potrivi timpul și spațiul de-a lungul acestora.

Viața unui pompier american/ Life of an American Fireman (1903), al lui Porter, e o încercare notabilă de a construi o astfel de narațiune. Începe cu un cadru lung cu un pompier ațipit care visează că o femeie și un copil sunt în pericol să moară într-un incendiu; visul e ilustrat vizual ca un soi de balon al gândurilor lui, o vinietă circulară supraimpresionată în partea superioară a ecranului. O tăietură către un prim-plan arată o mână care trage o alarmă de incendiu. Mai multe cadre, combinând filmări realizate în locații reale cu unele de studio, îi arată pe pompieri grăbindu-se să ajungă la locul incendiului. Filmul se termină cu două cadre lungi care prezintă aceeași acțiune din două puncte de observație diferite. În primul dintre ele, un pompier intră pe geamul de la baie pentru a o salva pe mamă și apoi se întoarce pentru a-i salva bebelușul. În a doua, vedem din nou ambele acțiuni de salvare, doar că din afara casei. Pentru un public modern, această repetare a acțiunilor pare bizară, dar astfel de prezentări ale aceleiași acțiuni din mai multe perspective nu erau deloc neobișnuite în epoca timpurie a cinematografului. (În *Călătorie în Lună*, al lui Méliès, vedem aterizarea capsulei exploratorilor în ochiul Omului din Lună – vezi fig. 1.16 –, apoi vedem din nou aterizarea dintr-o poziție a camerei plasate pe suprafața lunii.) *Viața unui pompier american* era inspirat de filme anterioare și de diapozitive de lanternă magică descriind tehnici de luptă împotriva incendiilor. Regizorul Școlii de la Brighton, James Williamson, realizase un film similar, *Foc!/ Fire!*, în 1901.

Porter a făcut mai multe filme notabile în 1903, printre care o adaptare a popularei versiuni scenice a romanului *Coliba unchiului Tom/ Uncle Tom's Cabin.* Filmul lui Porter era o serie de secvențe de un singur cadru care ilustrau episoade faimoase din roman, legate între ele prin intertitluri – primele intertitluri cunoscute dintr-un film american (**fig. 1.30, 1.31**). (Porter s-a inspirat dintr-un film al lui G.A. Smith și din filmul companiei Pathé, *Victimele alcoolismului/ Victimes de l'alcoolisme*, din 1902, care folosiseră intertitluri.)

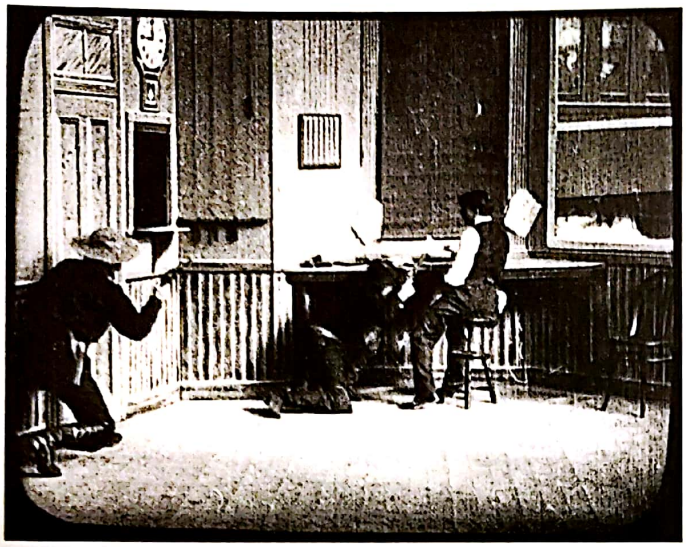
Cel mai important film al lui Porter, *Marele jaf al trenului/ The Great Train Robbery*, realizat, de asemenea, în 1903, folosea 11 cadre pentru a spune povestea unei găști de bandiți care opresc un tren. Un operator de telegraf, pe care îl leagă fedeleș la început, alertează autoritățile, iar potera îi atacă pe hoți când își împart prada. După lunga secvență a jafului, acțiunea revine în biroul telegrafistului, apoi se mută pe ringul de dans când operatorul fuge să-i alerteze pe orășeni, iar în final revine la bandiții din pădure. Deși Porter nu trece niciodată de mai multe ori de la o locație la alta, în următorii ani cineaștii vor începe să o facă, inventând astfel o tehnică intitulată *montaj paralel* (vezi *Începuturile sistemului de continuitate*, din acest capitol). Filmul lui Porter era, cu toate acestea, captivant prin modul în care descria o acțiune violentă (**fig. 1.32**). Într-adevăr, un cadru suplimentar inedit, arătându-l pe unul dintre bandiți într-un plan apropiat în timp ce își îndreaptă pistolul direct spre cameră, a fost inclus în film; exploatanții puteau alege să îl plaseze la început sau la final. Probabil că niciun film de dinainte de 1905 nu a fost la fel de popular precum *Marele jaf al trenului.*

Porter a mai lucrat câțiva ani. În 1905, a regizat *Cleptomana/ The Kleptomaniac*, o critică socială care prezenta, în paralel, situația a două femei care comit



1.30, 1.31. Filmul *Cabana unchiului Tom,* al lui Porter, folosea intertitluri pentru a introduce fiecare cadru. Aici, cartonul cu „Evadarea Elizei" („The Escape of Eliza") introduce un cadru care reconstituie faimosul episod din roman în care Eliza fuge de-a lungul sloiurilor de gheață ale râului.

Scanned with OKEN Scanner



1.32. Pentru a realiza acest cadru din *Marele jaf al trenului*, Porter a expus de două ori pelicula, filmând în studio o mare parte a scenei jafului, trenul văzut prin ferestre fiind filmat separat.

furturi. Prima parte arată o cleptomană bogată furând produse din raionul unui magazin; vedem apoi cadre cu o femeie săracă furând, în urma unei decizii de moment, o bucată de pâine. În secvența finală a filmului, femeia săracă e condamnată, iar cea bogată e lăsată să plece acasă. În filmul din 1906 al lui Porter, *Visul unei cine galeze/ The Dream of a Rarebit Fiend*, suprapresiunile și mișcările balansate de cameră descriu halucinațiile unui om amețit, în timp ce efecte speciale în stilul lui Méliès îi ilustrează visul în care zboară deasupra orașului. În 1909, Porter a părăsit compania Edison și a devenit producător independent, dar a fost în curând eclipsat de alți cineaști care tocmai începeau să profeseze.

Din 1902 în 1905, Porter a fost unul dintre numeroșii cineaști care au contribuit la tot mai marea concentrare a industriei în jurul filmelor de ficțiune. Spre deosebire de actualitățile tematice, care depindeau de evenimente recente imprevizibile, filmele de ficțiune puteau fi pregătite cu atenție din timp. Filmele de călătorie implicau deplasări costisitoare în locații îndepărtate, dar filmele de ficțiune le permiteau realizatorilor să rămână în apropierea studioului. Planificarea în avans și posibilitatea de a controla producția au permis companiilor să realizeze filme în mod constant și fără să depășească programele inițiale de filmare. Mai mult decât atât, spectatorii păreau că preferă filme cu povești. Unele dintre ele erau încă vederi într-un singur cadru, dar cineaștii au început să folosească tot mai mult serii de cadre pentru a construi umăriri comice, fantezii extravagante și situații melodramatice.

Până în 1904, au avut loc schimbări majore în noul mediu și în noua artă a cinematografului. Filmele de ficțiune deveneau principalele produse ale industriei. Într-o tot mai mare măsură, filmele erau închiriate exploatanților, o practică ce a instituit diviziunea între producție, distribuție și exploatare care va contura expansiunea industriei de film.

Deși industriile fruntașe erau cele franceză, britanică și americană, producția la o scară mai mică a apărut în alte părți ale lumii încă din primii ani ai existenței cinematografului. Exploatanții descurcăreți au realizat actualități tematice și priveliști filmate de interes local pentru a le intercala în programele lor de filme importate. În Spania, de exemplu, primele filme au fost realizate de Eugène Promio cu ocazia prezentării cinematografului Lumière la Madrid, în iunie 1896. În luna octombrie a aceluiași an, Eduardo Jimeno a filmat prima producție spaniolă, *Credincioși părăsind slujba de liturghie la catedrala Pilar de Zaragoza/ Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza;* imitații similare ale actualităților Lumière și chiar filme de ficțiune au fost produse în 1897. În India, exploatantul Harishchandra Sakharam Bhatwadekar a comandat o cameră europeană și a filmat un meci de wrestling, maimuțe de la circ și evenimente locale, proiectând aceste actualități alături de filme importate începând cu anul 1899. Antreprenori din alte țări au realizat filme similare, dar, deoarece erau imprimate în doar una sau două copii, puține dintre ele mai supraviețuiesc azi.

În primii zece ani de exploatare comercială a cinematografului, au fost stabilite condițiile pentru dezvoltarea internațională a industriei. Mai mult, cineaștii începuseră să exploreze posibilitățile creative ale noului mediu. Aceste explorări se vor intensifica în următorul deceniu.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 2

EXPANSIUNEA INTERNAȚIONALĂ A CINEMATOGRAFULUI ÎNTRE 1905 ȘI 1912

Înainte de 1904, cinematograful avea o existență mai curând nomadă. Producătorii vindeau peliculele, iar exploatanții le proiectau în vodeviluri, în music-hall-uri, în teatre închiriate, în corturi și barăci de bâlci. Aceleași pelicule erau adesea revândute și continuau să circule ani întregi, devenind tot mai uzate. În jurul anului 1905, industria de film s-a dezvoltat și s-a stabilizat. Săli permanente erau special dedicate proiecțiilor de filme, iar producția s-a expandat pentru a răspunde cererii tot mai mari. Italia și Danemarca s-au alăturat primelor industrii mari producătoare de filme, iar alte țări au început să producă, la rândul lor, chiar dacă la o scară mai redusă.

După 1905 filmele au devenit mai lungi, folosind mai multe cadre și spunând povești mai complexe. Cineaștii au explorat tehnici noi de narare. Probabil că nici o altă perioadă din istoria filmului nu a fost martora atât de multor schimbări formale și stilistice.

PRODUCȚIA DE FILM ÎN EUROPA

Franța: Pathé vs Gaumont

În această perioadă, industria franceză de film era încă cea mai mare, iar filmele sale erau cele mai vizionate în întreaga lume. Principalele două companii, Pathé Frères și Gaumont, au continuat să se dezvolte, iar altele noi au apărut ca răspuns la cererea tot mai mare din partea exploatanților de filme. Precum în multe alte țări occidentale, muncitorii obținuseră scurtarea zilei de muncă, având astfel mai mult timp liber la dispoziție

Scanned with OKEN Scanner

pentru distracții necostisitoare. Firmele franceze curtau, de asemenea, un public mai larg provenind din clasa de mijloc.

Între 1905 și 1908, industria de film franceză a crescut rapid. Pathé era deja o companie mare, cu trei studiouri separate. A fost, de asemenea, una dintre primele companii care s-au integrat pe verticală. O firmă integrată pe verticală e cea care controlează producția, distribuția și vânzarea unui produs. Așa cum vom vedea în repetate rânduri în această carte, integrarea verticală a fost o strategie importantă adoptată de companiile de film și adesea o măsură a soliditătii lor. Pathé confecționa propriile camere de filmat și proiectoare, producea filme și, în jurul anului 1911, a început să fabrice și peliculă. În 1906, Pathé a început să cumpere săli de spectacol. În anul următor, firma a început să-și distribuie filmele prin închiriere, iar nu prin vânzarea lor către exploatanți. La acel moment era deja cea mai mare companie de film a lumii. Începând cu 1908 a început să distribuie și filme produse de alte companii.

În 1905, Pathé avea șase cineaști angajați, supervizați de Ferdinand Zecca, fiecare realizând câte un film pe săptămână. Filmele aparțineau mai multor genuri diferite: erau actualități, filme istorice, filme cu trucaje, drame, numere de vodevil și comedii cu urmăriri. În 1903 și în 1904, Pathé a inițiat un sistem elaborat de colorare manuală a peliculei. Șabloanele erau decupate cu migală dintr-o copie a filmului, fiecare corespunzând unei anumite culori. Un număr mare de muncitoare pictau apoi culorile, fotogramă cu fotogramă, pe fiecare copie a filmului. Pathé rezerva culoarea pentru filmele cu trucaje și pentru cele care includeau flori sau femei îmbrăcate frumos (**fig. color 2.1**). Astfel de procedee de colorare a peliculei au continuat să fie utilizate până în primii ani ai filmului sonor.

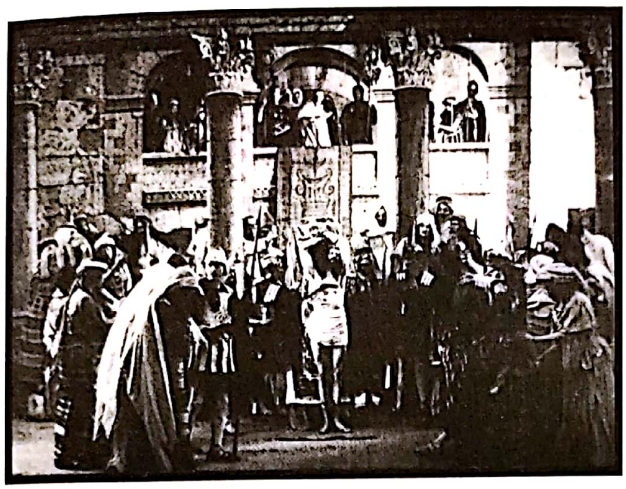
În 1908, Pathé a lansat Societatea Cinematografică a Autorilor și Oamenilor de Litere (Société Cinématographique des Auteurs et des Gens de Lettre – S.C.A.G.L.), o filială care urma să producă filme de prestigiu. Era condusă de Albert Capellani, unul dintre marii regizori ai erei dinaintea Primului Război Mondial (vezi *D.W. Griffith și Albert Capellani: doi maeștri timpurii ai cinematografiei*, din acest capitol). Printre cele mai profitabile filme produse de Pathé se numărau serialele de comedie cu Boireau (interpretat de André Deed), cu Rigadin (interpretat de starul de music-hall Prince) și, mai ales, cu Max Linder. Filmele lui Linder, plasate în contexte tipice pentru clasa de mijloc, reflectau tentativele tot mai pronunțate ale industriei de a câștiga respectabilitate (**fig. 2.1**). În mod curent, Max trecea prin situații sociale jenante, precum aceea de a purta pantofi foarte mici la o cină elegantă. Era deseori înfrânt de iubire; în *Vicleșugul soțului/ Une ruse de mari*, din 1910, încearcă fără succes să se sinucidă în mai multe feluri. Filmele lui Linder erau foarte influente. Charles Chaplin l-a numit la un moment dat „profesorul" lui și s-a numit pe el însuși „discipol". Linder a lucrat atât în SUA, cât și în Franța între 1909 și 1925, anul morții sale.

Pe lângă integrarea verticală, Pathé folosea, de asemenea, și strategia integrării orizontale. Acest termen desemnează o firmă care se dezvoltă într-un anumit sector industrial prin absorbirea și cumpărarea altor firme. Pathé și-a mărit producția prin deschiderea unor studiouri de filmare în țări precum Italia, Rusia și Statele Unite ale Americii. Între 1909 și 1911, sucursalele Pathé de la Moscova au fost responsabile pentru aproximativ o jumătate dintre filmele produse pe teritoriul întregii Rusii.

Principala rivală franceză a lui Pathé, firma Gaumont, s-a dezvoltat, și ea, rapid. După finalizarea noului său studio în 1905, compania a angajat noi cineaști. Alice Guy s-a ocupat de formarea lor și a început să regizeze propriile filme (**fig. 2.2**). Printre acești noi angajați se număra Louis Feuillade, scenarist și regizor, care a preluat coordonarea echipei de creație de la Gaumont după plecarea lui Alice Guy în 1908. Feuillade era un artist extrem de versatil, realizând comedii, filme istorice (**fig. color 2.2**), thrillere și melodrame.

2.1. Max Linder în filmul *Vicleșugul soțului*, regizat de el în 1913. Prezența aparte a lui Linder – în haine elegante, cu joben și cu o mustață spilcuită – i-a inspirat și pe alți actori de comedie să adopte ținute concepute special pentru personajele lor.

Scanned with OKEN Scanner



2.2. Alice Guy a colaborat cu scenograful Victorin Jasset la realizarea filmului *Nașterea, viața și moartea Domnului Nostru Iisus Hristos/ La Naissance, la vie et la mort de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1906). Scena biciuirii lui Iisus e un indiciu al mizanscenei și al decorurilor elaborate realizate pentru unele filme de prestigiu ale acestei perioade.

Urmând exemplul lui Pathé, alte companii și alți antreprenori au deschis cinematografe, țintind un public mai înstărit. Aceste săli arătau adesea filme mai lungi și mai prestigioase. Prosperitatea industriei franceze și a exportului de filme au condus la formarea, în această perioadă, a unor companii mai mici.

Una dintre ele a avut un impact semnificativ. Așa cum sugerează și denumirea ei, compania Film d'art (Filmul de Artă), fondată în 1908, se identifica cu gusturile elitelor. Una dintre primele sale producții a fost *Asasinarea ducelui de Guise/ L'assassinat du duc de Guise* (1908, Charles le Bargy și André Calmettes). Apelând la actori de teatru, la un scenariu scris de un dramaturg celebru și la o coloană muzicală compusă de Camille Saint-Saëns, filmul prezenta un incident faimos din istoria Franței (**fig. 2.3, 2.4**). A fost proiectat pe scară largă și s-a bucurat de un parcurs de succes în SUA. *Asasinarea ducelui de Guise* și alte filme similare au creat un model pentru filmele de artă. Cu toate acestea, compania Film d'Art a pierdut bani cu majoritatea producțiilor sale și a fost vândută în 1911.

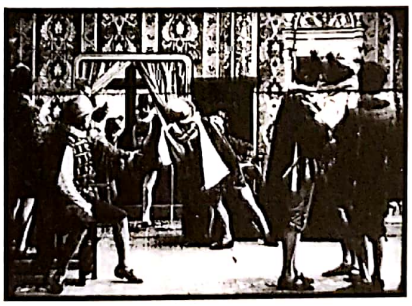
Per total, industria franceză prospera. Din 1907, sistemul de închiriere a peliculelor încuraja deschiderea de noi săli de cinematograf. Deja în 1910 proiecțiile în cafenele și în corturile din bâlciuri se împuținaseră, iar sălile de cinema încăpătoare deveniseră regula. În aceeași perioadă însă companiile franceze erau într-o competiție tot mai acerbă pe lucrativa piață americană și vor pierde în curând dominația mondială.

Italia: creșterea prin spectacol

Italia a ajuns mai târziu pe scena producției de film, dar după 1905 industria de aici a crescut rapid și a ajuns în scurt timp să semene cu cea din Franța. Deși filmele erau produse în mai multe orașe, Cines, din Roma (fondată în 1905), Ambrosio (1905) și Itala (1906), ambele din Torino, s-au afirmat drept principalele companii locale. Noile firme erau încurcate de lipsa de experiență a personalului angajat, așa că au atras artiști din Franța, rezultatul fiind că unele filme italiene erau imitații, chiar *remake*-uri, ale unor filme franceze.

Sălile de cinema s-au înmulțit, de asemenea, rapid. Italia depindea mai puțin decât alte țări europene de prezentarea filmelor în cadrul unor spectacole ambulante sau în alte locații provizorii. În schimb, multe cinematografe s-au deschis într-o perioadă scurtă. Astfel, în Italia, cinematograful și-a câștigat un statut de artă nouă mai devreme decât în alte țări. Producătorii italieni de film au migrat spre filmele de artă în același timp în care compania franceză Film d'Art realiza *Asasinarea ducelui de Guise*. În 1908, Ambrosio a realizat *Ultimele zile ale orașului Pompei/ Gli ultimi giorni di Pompei*, prima dintre numeroasele ecranizări viitoare ale acestui roman faimos. În consecință, cinematografia italiană a ajuns să fie identificată cu spectacolul istoric.

În 1910, Italia ajunsese cel mai probabil a doua cinematografie a lumii, după Franța, raportat la numărul de filme exportate anual în toate colțurile planetei. Parțial pentru că producătorii italieni furnizau filme



2.3, 2.4. Decorurile și actoria din *Asasinarea ducelui de Guise* erau preluate din teatru. Cadrele filmului însă prezentau personaje deplasându-se cursiv de la un spațiu la altul, ca atunci când ducele de Guise trece printr-o ușă cu draperii pentru a-și înfrunta inamicii.

Scanned with OKEN Scanner

unor săli de cinematograf permanente, au fost printre primii care au realizat, în mod constant, filme mai lungi de o bobină (adică mai lungi de 15 minute). De exemplu, în 1911, unul dintre cineaștii majori ai perioadei, Giovanni Pastrone, a regizat *Căderea Troiei/ La caduta di Troia* (**fig. 2.5**), în trei bobine. Triumful lui și al altor filme similare i-a încurajat pe producătorii italieni să investească în filme istorice tot mai lungi și mai costisitoare.

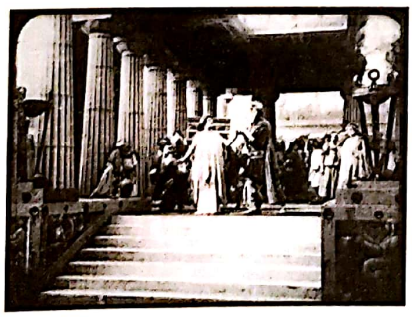
Totuși, nu toate filmele italiene erau istorice. Începând cu 1909, producătorii i-au imitat pe francezi prin realizarea unor seriale de comedie. Italia l-a angajat pe actorul André Deed, devenit faimos în filmele companiei Pathé, care a renunțat temporar la personajul Boireau pentru a deveni Cretinetti (Micul Cretin). Și alte companii au apelat la actori de comedie francezi sau italieni și au construit serii în jurul lor: de pildă, Robinet, creat de compania Ambrosio, sau Polidor, emblema companiei Cines (**fig. 2.6**). Aceste filme erau mai ieftine decât cele istorice. Erau, de asemenea, mai vivace și mai spontane, așa că au devenit populare pe plan internațional. Sute au fost realizate în anii 1910, dar moda lor s-a diminuat în câțiva ani.

Danemarca: Nordisk și Ole Olsen

Faptul că o țară mică precum Danemarca a devenit un jucător important pe piața cinematografică se datorează în mare măsură antreprenorului Ole Olsen. Acesta a lucrat inițial în domeniul proiecției de filme, mai întâi cu aparate pentru vizionare individuală, apoi coordonând activitatea unuia dintre primele cinematografe din Copenhaga. În 1906, a fondat o companie de producție, Nordisk, deschizând imediat sucursale de distribuție în străinătate. Primul mare succes al Nordisk a venit în 1907 cu *Vânătoarea de lei/ Løvejagten*, un film de ficțiune despre un safari. Pentru că doi lei au fost uciși în timpul producției, filmul a fost interzis în Danemarca, dar publicitatea generată de scandal a impulsionat vânzări masive ale filmului în afara țării. Sucursala newyorkeză a companiei, deschisă în 1908, vindea filme Nordisk sub denumirea Great Northern (Marele Nordic). În același an, Olsen a finalizat construcția primului dintre cele patru studiouri de sticlă ale companiei (**fig. 2.7**).

Filmele Nordisk și-au câștigat rapid o reputație internațională pentru excelența actoriei și pentru calitatea producției. Compania s-a specializat în producția de filme cu crime și de melodrame senzaționaliste, incluzând așa-numitele povești despre „sclavia albă", adică despre prostituție. Olsen deținea un circ instalat în permanență, iar unele dintre filmele majore ale firmei – precum *Cei patru diavoli/ De fire djævle* (1911, Robert Dinesen, Alfred Lind) sau *Salt mortal pe cal de pe cupola circului/ Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen* (1912, Eduard Schnedler-Sørensen) – aveau legătură cu lumea circului. Cel de-al doilea film e despre un conte care își epuizează averea plătind datoriile acumulate de prietenul său la jocuri de noroc. Aptitudinile lui de călăreț îi permit să se angajeze la circ, unde se îndrăgostește de două femei (**fig. 2.8**). Una dintre ele încearcă să-l omoare ademenindu-i calul să cadă de pe o platformă înaltă; cealaltă femeie îl îngrijește după accident și îl ajută să se pună pe picioare din nou. Producătorii rivali admirau astfel de filme, pentru că reușeau să comprime schimbări bruște de situație și contexte foarte emoționale în numai două sau trei bobine.

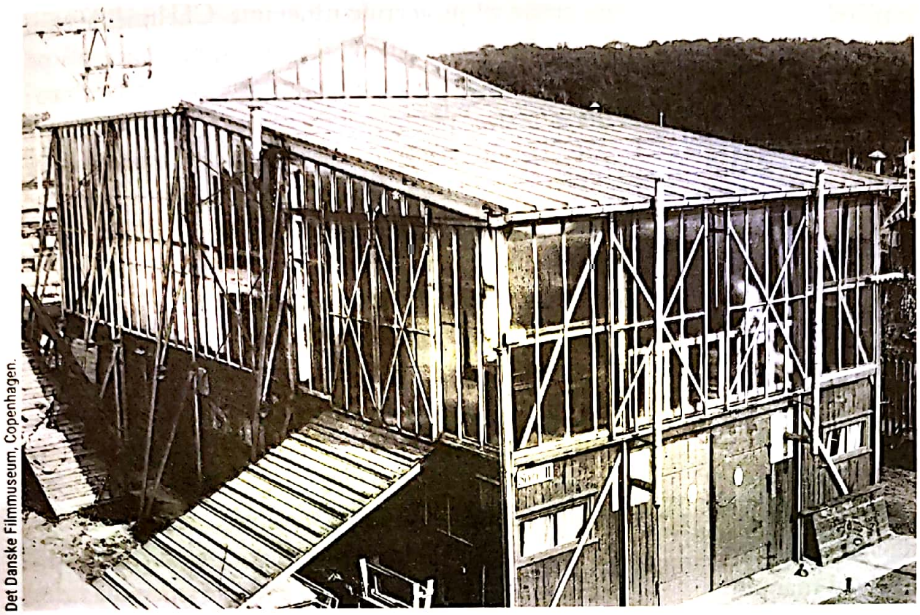
Deși mai multe companii daneze și-au început activitatea în această perioadă, Olsen a reușit, până la urmă, fie să le cumpere, fie să le elimine de pe piață. Cu toate acestea, una dintre aceste firme cu viață scurtă a realizat *Abisul/ Afgrunden* (1910, Urban Gad), care i-a adus celebritatea actriței Asta Nielsen. Alături de Max Linder, ea a fost una dintre primele mari staruri internaționale de cinema. Măslinie și slabă, cu ochi mari și intenși, era de o frumusețe aparte. Juca adeseori femei distruse de dragoste, seduse și abandonate sau sacrificându-se pentru bărbații iubiți (fig. 2.19–2.21). Nielsen era, în egală



2.5. *stânga* Decorurile ample, scenele cu mulțimi și costumele istorice luxoase din *Căderea Troiei* erau tipice pentru filmele istorice italiene.

2.6. *dreapta* Clovnul de origine franceză, Ferdinand Guillaume, în rolul popularului personaj Polidor în *Mustața lui Polidor/ Polidor coi baffi*, din 1914.

Scanned with OKEN Scanner



Det Danske Filmmuseum, Copenhagen.

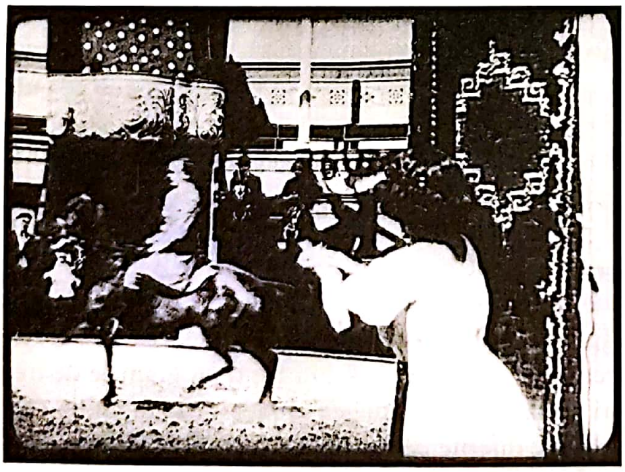
2.7. Al doilea studio al companiei daneze Nordisk era tipic pentru construcțiile de acest fel din multe țări în perioada filmului mut. Pereții și acoperișurile de sticlă permiteau luminii solare să lumineze scenele.

măsură, excelentă în comedii și, deși avea o pregătire teatrală, a fost printre primii actori de cinema al căror stil de joc nu părea să aibă nimic de-a face cu scena. Nielsen a emigrat mai târziu în Germania, unde a devenit una dintre vedetele de primă mărime ale industriei naționale de film.

Industria daneză a rămas solidă până când Primul Război Mondial i-a închis multe dintre piețele de export importante.

Alte țări

În frunte cu firma de producție a lui Cecil Hepworth, Marea Britanie a rămas una dintre forțele importante de pe piața cinematografică mondială. Filmul lui Hepworth, *Salvată de Rover/ Rescued by Rover* (1905), a fost unul dintre marile hituri internaționale ale epocii. Producția de filme s-a răspândit și în alte țări. De exemplu, în Japonia, prima încercare de producție sistematică de filme datează din 1908. Cele mai multe filme japoneze erau înregistrări statice ale unor spectacole de kabuki. În Germania, mai multe companii de producție și-au început activitatea în acești ani, însă industria a înflorit cu adevărat doar după 1913. Pathé domina industria din Rusia, dar și aici unele companii locale au început să o concureze. În alte țări, companii mici apăreau pentru a produce câteva filme, apoi dispăreau cu totul. Niciunele nu au reușit să ridice probleme industriilor de film din Franța, Italia, Danemarca și SUA, care dominau lumea.



2.8. Exemplu de mizanscenă în adâncimea câmpului vizual din filmul *Salt mortal pe cal de pe cupola circului:* eroina privește din planul apropiat spre protagonistul care își demonstrează abilitățile de călăreț într-un ring de circ.

EFORTURILE INDUSTRIEI AMERICANE DE FILM DE A SE DEZVOLTA

În zilele noastre, Hollywoodul domină piața internațională de *entertainment* media. Cu toate astea, înaintea Primului Război Mondial, SUA nu era încă cea mai dezvoltată economic țară a lumii. Marea Britanie o surclasa la acest capitol; navele britanice transportau mai multe bunuri decât ale oricărei alte țări, iar Londra era centrul financiar internațional. Marele Război a creat contextul depășirii Marii Britanii și a altor state europene de către SUA.

Înainte de război, companiile americane de film s-au concentrat pe creșterea rapidă a cererii de filme pe

Scanned with OKEN Scanner

piața internă, și mai puțin pe nevoile piețelor externe. Firmele americane încă se luptau între ele pentru supremația în noua industrie. Între 1905 și 1912, producătorii, distribuitorii și exploatanții americani au încercat să infuzeze o undă de stabilitate în confuza și schimbătoarea industrie cinematografică. Doar după rezolvarea acestei probleme puteau să acorde mai multă atenție exportului.

Avântul nickelodeoanelor

Până în 1905 filmele erau proiectate în teatrele de vodevil disponibile, în sălile de teatru locale și în tot felul de alte spații. Principala tendință a industriei americane de film în perioada 1905–1907 a fost aceea a multiplicării rapide a numărului de săli de cinema. Acestea erau, în mod uzual, locații mici, cu mai puțin de 200 de scaune. Prețul de intrare era de un nichel* sau de o centimă pentru a viziona un program care dura între 15 și 60 de minute. Majoritatea nickelodeoanelor aveau un singur aparat de proiecție. În pauzele dintre bobine, de multe ori un cântăreț delecta audiența cu o melodie la modă, fiind acompaniat de diapozitive.

Sunt mai multe motive care au condus la popularitatea nickelodeoanelor. Când companiile de producție s-au reorientat dinspre filmele de actualități spre cele narative, mersul la cinema s-a transformat dintr-o distracție datorată noutății mediului, într-una datorată conținutului propus. Săptămânile mai scurte de lucru le lăsau muncitorilor mai multe ore de relaxare pe zi decât înainte. În plus, producătorii trecuseră de la vânzarea, la închirierea filmelor către exploatanți. Pentru că aceștia din urmă nu mai erau nevoiți să ruleze aceleași filme până la amortizarea costurilor de cumpărare, își puteau permite să schimbe programele de două, de trei sau chiar de șapte ori pe săptămână. În consecință, unii dintre spectatori au început să revină regulat la proiecții. Nickelodeoanele prezentau, în general, același program scurt din nou și din nou, de dimineața până la miezul nopții. Mulți proprietari de săli au început să facă profituri imense.

Nickelodeoanele aveau și alte avantaje comparativ cu primele forme itinerante de proiecție a filmelor. Spre deosebire de parcurile de distracții, ele nu erau sezoniere. Prețul de intrare era mai mic decât în teatrele de vodevil și era în permanență accesibil, prin comparație cu proiecțiile itinerante. Cheltuielile erau mici. Spectatorii stăteau, de regulă, pe bănci sau pe scaune simple din lemn. Programele erau rareori promovate în ziare pentru a-i atrage pe potențialii clienți. Spectatorii fie reveneau constant pentru a vedea noile programe, fie pur și simplu intrau la câte o proiecție oarecare, dacă se întâmpla să treacă prin zonă. Vitrinele sălilor afișau titlurile filmelor pe tăblițe scrise de mână, fiind acompaniate uneori de muzica unui fonograf sau chiar de strigătele unui bărbat angajat special pentru a face o astfel de reclamă.

Proiecțiile erau aproape tot timpul însoțite de o formă de acompaniament sonor. Proprietarul sălii însoțea uneori el însuși proiecția, comentând în direct imaginile, dar cel mai des filmele erau acompaniate de muzică de pian sau de un fonograf. În unele cazuri, erau angajați actori care rosteau replici sincronizate cu acțiunile din imagini, stând ascunși în spatele ecranului. Sau, destul de frecvent, erau create, în timpul proiecției, anumite sunete care să se potrivească cu imaginile.

În perioada anterioară anului 1905, când filmele erau prezentate preponderent în teatre de vodevil sau în turnee itinerante, prețul de intrare era deseori de 25 de cenți sau chiar mai mare – în orice caz, prea scump pentru buzunarul unui muncitor. Nickelodeoanele au deschis experiența cinematografică spre mase mai mari de oameni, și mai ales spre imigranți. Nickelodeoanele erau plasate fie în zone cu birouri, fie în cartiere muncitorești. Muncitorii puteau, astfel, să participe la proiecții în vecinătatea locuințelor lor, iar tinerii care lucrau în birourile corporațiilor puteau să vadă filme fie în pauza de masă, fie după terminarea programului de lucru, înainte să ia trenul spre casă. Femeile și copiii formau o parte importantă a publicului urban, oprindu-se să vadă un program de filme în timp ce își făceau cumpărăturile. În orașele mici exista de multe ori un singur nickelodeon, ceea ce însemna că oameni din toate clasele sociale se întâlneau în același loc pentru a vedea împreună filme.

În 1908, nickelodeoanele reprezentau deja principala formă de proiecție a filmelor. Drept urmare, distribuitorii aveau nevoie de mult mai multe filme cu care să aprovizioneze sălile. Un nickelodeon care grupa trei filme pe program, schimbând programele de trei ori pe săptămână, ajungea să închirieze în jur de 450 de filme diferite pe an.

În perioada avântului nickelodeoanelor, majoritatea filmelor proveneau din afara Statelor Unite. Pathé, Gaumont, Hepworth, Cines, Nordisk și alte firme europene inundau săptămânal piața americană cu noi

* În engleză, *nickel* – de aici vine termenul de nickelodeoane. (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

și noi titluri. Deoarece în SUA existau de departe mai multe săli de proiecție decât în oricare altă țară din lume, un număr uriaș de copii erau vândute în acest teritoriu. Aceste vânzări masive ajutau industria britanică de film să se mențină viguroasă și le permiteau celor italiene și daneze să se dezvolte rapid.

Nickelodeoanele au lansat, de asemenea, carierele unor importanți oameni de afaceri. Frații Warner au intrat în industrie prin exploatarea unor săli de proiecție (**fig. 2.9**). Carl Laemmle – fondatorul de mai târziu al companiei Universal, și-a inaugurat primul nickelodeon în Chicago în 1906. Louis B. Mayer, care avea să devină al doilea „M" din denumirea companiei MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) – deținea o mică sală de proiecție în Haverhill, Massachusetts. Alți viitori directori de mari studiouri hollywoodiene au debutat în calitate de exploatanți de nickelodeoane, printre ei Adolph Zukor (viitorul director al Paramount), William Fox (în scurt timp, fondator al 20th Century-Fox) sau Marcus Loew (a cărui firmă va face parte din MGM). Acești bărbați vor participa activ, în anii 1910, la crearea structurii ce va sta la baza sistemului hollywoodian de studiouri.

George Eastman International Museum of Photography, Rochester.

2.9. Cinematograful „Cascade" din Newcastle, Pennsylvania, a fost primul nickelodeon achiziționat de Jack, Albert, Sam și Harry Warner. Un panou din față promite „distracție rafinată pentru doamne, domni și copii". Frații Warner au avut ulterior cariere însemnate în producția și în distribuția de film, înființând, într-un final, compania Warner Bros.

The Motion Picture Patents Company (MPPC)* vs companiile independente

În paralel, avântul nickelodeoanelor a impulsionat intensificarea competiției. Liderii industriei de film și-au consolidat puterea pactizând și făcând eforturi pentru a-i elimina de pe piață pe nou-veniți. Au realizat că, dacă vor reuși să controleze înfloritoarea afacere cu filme, vor face profituri uriașe.

1907–1908: Control prin litigii Din 1897, compania Edison încercase să-și elimine competitorii intentându-le procese peste procese. Edison pretindea că deține brevetul de bază al aparatelor de filmat, al proiectoarelor și al peliculei. Unele companii, precum Vitagraph, îi plăteau lui Edison o taxă pentru a putea continua să producă filme. După ce o decizie judecătorească din 1904 a decis în favoarea lui Edison, și alte companii au început să plătească astfel de taxe. Cu toate acestea, American Mutoscope & Biograph (AM&B) a refuzat să coopereze cu Edison, susținând că aparatele lor de filmat aveau un alt mecanism și funcționau pe baza unor brevete distincte.

La începutul anului 1907, un alt tribunal a pronunțat o decizie importantă. Edison dăduse în judecată compania AM&B pe motiv că i-ar fi încălcat brevetul. Decizia respectivă susținea că aparatul de filmat al AM&B era suficient de diferit construit încât să nu aducă atingere brevetului companiei Edison. Decizia reitera însă că celelalte aparate de pe piață aduceau atingere acestui brevet. În consecință, toate companiile de producție și toți importatorii au presupus că trebuie să plătească o taxă fie lui Edison, fie către AM&B pentru a putea rămâne în afaceri.

Rivalitatea dintre Edison și AM&B s-a intensificat în 1908. Edison a decis să dea din nou în judecată AM&B, de această dată susținând că îi încălca brevetul legat de peliculă. AM&B a răspuns prin cumpărarea brevetului pentru bucla Latham și a contraatacat, dând, la rândul ei, în judecată compania Edison pentru că folosea acest dispozitiv în confecționarea aparatelor sale de filmat și de proiecție. La începutul anului 1908, cele două companii au încheiat acorduri de licență separate și care rivalizau pe piața americană de film: membrii Asociației Licențiaților Edison îi plăteau lui Edison pentru a putea continua să facă filme, iar Asociația Licențiaților Biograph colecta o taxă

* În limba română s-ar traduce, cu aproximație, astfel: Compania Brevetelor din domeniul Imaginilor în Mișcare (MPPC). (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

similară preponderent de la companiile străine și de la cele care importau filme pe piața americană.

Piața de film se apropia de dezastru. Exploatanții aveau nevoie de un număr mare de filme, dar producătorii erau atât de ocupați să se lupte unii cu alții, încât nu reușeau să lanseze suficiente producții pentru a răspunde cererii. În același interval totuși Edison și AM&B s-au decis să coopereze. Au format o companie separată care urma să-i controleze pe toți ceilalți competitori prin deținerea de brevete-cheie și prin taxarea celor care le foloseau. În luna decembrie a anului 1908, a fost creată The Motion Picture Patents Company (Compania Brevetelor din domeniul Imaginilor în Mișcare – MPPC), condusă de Edison și de AM&B. Câteva alte firme de producție făceau parte din această nouă companie: Vitagraph, Selig, Essanay, Lubin și Kalem. Pentru a putea rămâne în afaceri, fiecare dintre aceste firme trebuiau să plătească taxe celor două companii principale (deși Vitagraph, care contribuise la întreprindere cu un brevet propriu, primea înapoi o parte a taxei plătite).

Într-o încercare de a câștiga o parte mai consistentă a pieței americane, MPPC a limitat cu strictețe numărul de firme străine care i se puteau alătura. Pathé, cel mai mare importator de filme, sau Méliès au fost primite în MPPC, la fel și George Kleine, o firmă mare din Chicago care importa filme europene produse de Gaumont și de Urban-Eclipse (o companie franco-engleză). Mai multe companii europene, printre care Great Northern (Nordisk) și toate firmele italiene, au fost lăsate pe dinafară. Deși companiile străine au continuat să opereze în Statele Unite, atât în cadrul MPPC, cât și ca firme independente, nu au recuperat niciodată felia mare din piață pe care o aveau înainte de 1908. Franța și Italia au continuat să fie liderele pieței din afara SUA până la izbucnirea Primului Război Mondial.

MPPC spera să controleze toate cele trei faze ale industriei: producția, distribuția și exploatarea filmelor. Numai companiile licențiate aveau voie să facă filme. Numai cele licențiate aveau voie să le distribuie. Și toate sălile de proiecție care doreau să prezinte filme realizate de membre ale MPPC trebuiau să plătească o taxă săptămânală pentru acest privilegiu. Eastman Kodak a acceptat să livreze stocuri de peliculă exclusiv membrelor MPPC, acestea urmând, în schimb, să se aprovizioneze doar de la Kodak.

Acest aranjament a pus bazele controlului de către un oligopol a întregii piețe de film din America. Când o companie domină o anumită piață, acea firmă are un monopol. Într-un oligopol, un număr mic de firme cooperează pentru a controla piața și a bloca accesul altora la ea. Membrele oligopolului MPPC au încercat să elimine toate celelalte companii amenințându-le cu procese pentru încălcarea brevetelor proprii. Un producător care folosea o anumită cameră de filmat fără să plătească o taxă către MPPC risca să fie dat în judecată. Același lucru era valabil și pentru exploatanți, deoarece MPPC pretindea că deține brevetele aferente echipamentelor de proiecție. În linii mari, producția și distribuția de filme din SUA au rămas un oligopol până în zilele noastre.

În 1909, industria americană de film s-a stabilizat cât de cât. Membrele MPPC și-au stabilit un program săptămânal precis de lansări. Filmele noi costau mai mult inițial și își pierdeau din valoare după primele săptămâni de proiecție (o situație care a rămas la fel până în zilele noastre). Lungimea standard a unui film a devenit cea de o bobină. Fiecare bobină era închiriată la același preț, indiferent de film, deoarece producătorii se raportau la filme ca la produsele standard, de tipul cârnaților.

1909–1915: Independenții contraatacă Totuși, MPPC a întâmpinat și opoziție. Nu toți producătorii, distribuitorii și exploatanții erau de acord să plătească taxe către Edison și AM&B. Proprietarii de săli care își cumpăraseră proiectoarele direct de la sursă erau, în mod special, deranjați de situație. În jur de 6 000 de săli de proiecție au acceptat să plătească taxe săptămânale, în schimb în jur de 2 000 au refuzat. Sălile nelicențiate ofereau astfel o piață pe care producătorii și distribuitorii nelicențiați o puteau servi. Această parte a industriei avea să fie în curând identificată drept *independentă*.

În aprilie 1909, prima lovitură majoră pentru MPPC a fost aplicată de Carl Laemmle, coordonatorul celei mai mari firme de distribuție din SUA, când și-a depus licența și a fondat compania Independent Motion Picture (IMP), o firmă minoră care va fi baza viitorului studio hollywoodian Universal. În următorii ani, mai multe alte companii independente și-au început activitatea în întreaga țară: Thanhouser, Solax (condusă de Alice Guy Blaché, fostă directoare de creație la Gaumont, în Franța), și New York, Motion Picture Company (condusă de Thomas Ince, care va deveni un producător proeminent). Sălile de cinema independente puteau închiria filme ale unor companii europene excluse din MPPC. În încercarea de a evita procesele intentate de MPPC, companiile

Scanned with OKEN Scanner

independente susțineau că folosesc echipamente care utilizează mecanisme diferite.

Ca răspuns la mișcarea independentă, MPPC a creat General Film Company în 1910 în încercarea de a monopoliza distribuția. General Film Company urma să distribuie toate filmele produse de membrele MPPC. MPPC a angajat, de asemenea, detectivi privați pentru a obține dovezi că producătorii independenți foloseau camere cu bucla Latham și alte dispozitive brevetate de MPPC. Între 1909 și 1911, MPPC a intentat procese aproape tuturor producătorilor independenți. Unul dintre aceste procese, împotriva companiei lui Laemmle, se baza pe brevetul buclei Latham. În 1912, tribunalul a decis împotriva MPPC, pe motiv că mecanismul buclei Latham fusese anticipat de brevete anterioare. În consecință, companiile independente puteau folosi de acum fără teamă orice fel de camere. Această decizie judecătorească a echivalat cu o palmă severă dată MPPC.

Tot în 1912, guvernul american a demarat procedurile antitrust împotriva MPPC (prin trust înțelegându-se un grup de companii care fac concurență neloială altor firme pe o anumită piață). Cazul s-a încheiat, trei ani mai târziu, în 1915, cu un verdict împotriva MPPC. În acel punct însă o parte a companiilor independente s-au aliat în mod înțelept cu mai mulți distribuitori locali și au optat pentru formatul filmului de lungmetraj. În schimb, unele foste membre ale MPPC au fost, în același interval, victime ale unei proaste coordonări manageriale. De aceea, la începutul anilor 1910 câteva companii independente au inițiat crearea unui nou și mai stabil oligopol care va forma în curând industria de film hollywoodiană.

Presiuni sociale și autocenzură

Răspândirea rapidă a nickelodeoanelor a condus la apariția unor presiuni sociale îndreptate către reformarea cinematografiei. Multe grupări religioase și numeroși lucrători sociali considerau că nickelodeoanele erau locuri sinistre unde tinerii puteau fi pervertiți. Filmele erau văzute ca pepiniere ale prostituției și jafului. Filmele franceze erau criticate pentru că tratau adulterul cu lejeritate. Subiectele violente, precum execuțiile înscenate și crimele, erau extrem de des întâlnite în filmele acestei perioade.

La finalul anului 1908, primarul New York-ului a reușit, pentru o durată scurtă, să închidă toate nickelodeoanele din metropolă și, în mai multe orașe, au fost organizate comitete locale de cenzură a filmelor. Un grup de cetățeni newyorkezi îngrijorați a format, în martie 1909, Comisia de Cenzură (The Board of Censorship), un organism privat care viza îmbunătățirea calității filmelor, împiedicând astfel guvernul federal să adopte o lege națională de cenzură în domeniul cinematografiei. Producătorii trebuiau să trimită filmele în mod voluntar către comisie, iar cele care primeau girul aveau dreptul să includă o notă de acceptare la începutul acestora. Pentru a câștiga respectabilitate, membrele MPPC au permis filmelor lor să fie examinate și chiar au susținut financiar existența comisiei. Această cooperare a condus grupul să își schimbe denumirea în Comisia Națională de Cenzură (National Board of Censorship), iar, după 1915, în Comisia Națională a Recenzării (National Board of Review). Deși comisii de cenzură au continuat să apară la nivelul orașelor sau al statelor americane, nicio lege națională de cenzură nu a fost adoptată vreodată – nici atunci, nici mai târziu. Variante ale acestei politici de autocenzură voluntară au continuat să existe în industria americană de film până în zilele noastre.

Atât MPPC, cât și independenții au încercat, de asemenea, să îmbunătățească imaginea publică a cinematografului prin lansarea unor filme mai prestigioase, care să se adreseze unui public din clasa de mijloc și chiar din clasele mai înalte. Filmele au devenit mai lungi și mai complexe la nivel narativ. Povești adaptate după opere literare apreciate sau imortalizând evenimente istorice importante contrabalansau popularele urmăriri din comediile burlești și din filmele cu crime. Unele dintre aceste filme prestigioase, precum *Asasinarea ducelui de Guise* (vezi *Franța: Pathé vs Gaumont,* fig. 2.3–2.4), proveneau din afara SUA. Producătorii americani au început să se îndrepte, tot mai des, spre surse de inspirație similare. În 1909, D.W. Griffith, pe cale să devină cel mai important regizor american al epocii mute, a realizat o versiune a piesei în versuri *Pippa trece* (*Pippa Passes*), scrisă de Robert Browning, reproducând în intertitluri pasaje din textul original. Adaptările după piesele lui Shakespeare, condensate într-o bobină sau două, au devenit un loc comun.

În afara orientării tot mai mari spre un public rafinat, filmele au început să fie proiectate în spații tot mai elegante. Unele nickelodeoane au continuat să funcționeze până târziu în anii 1910, însă după 1908 au început să fie construite sau să fie reconvertite spații existente în săli mai mari de proiecție. Aceste stabilimente aveau prețuri de intrare variind între 10 și 25 de cenți sau chiar mai mult pentru programele

Scanned with OKEN Scanner

mai lungi. Unele dintre ele combinau proiecția de filme cu spectacolele de vodevil. Interludiile muzicale cu cântece la modă, asociate cu gusturile păturilor de jos ale societății, au dispărut treptat din oferta sălilor de cinema pe măsură ce spațiile dedicate claselor superioare au început să folosească două proiectoare – ceea ce făcea să nu mai fie necesare pauzele pentru schimbarea bobinelor și, deci, nici existența unor numere muzicale. Acompaniamentul muzical al unor orchestre sau al unor orgi, decorațiile ornamentale și prelegerile educative ocazionale erau, toate, menite să creeze o atmosferă foarte diferită de cea a nickelodeoanelor.

Ascensiunea filmului de lungmetraj

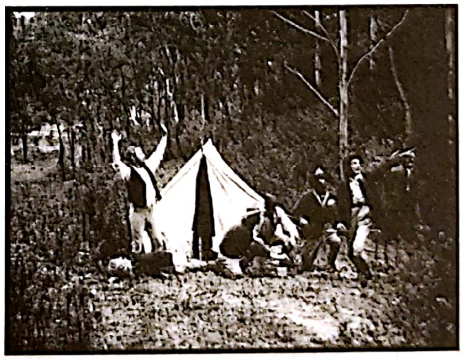
În parte, orientarea industriei spre programe mai lungi și spre filme mai prestigioase a implicat creșterea duratei filmelor individuale. În primii ani ai secolului XX, termenul *feature** făcea referire la un film ieșit din comun care era pomenit în reclame. În perioada avântului nickelodeoanelor, când filmele de o bobină au devenit standardul industriei, *feature* avea încă același înțeles. Dar termenul a ajuns să fie asociat și cu filmele mai lungi. Înainte de 1909, acestea erau cel mai adesea filme cu competiții de box sau transpuneri ale unor episoade din Biblie și erau mai degrabă proiectate în săli de teatru în toată regula, nu în nickelodeoane. O astfel de excepție a fost *Povestea bandei Kelly/ The Story of the Kelly Gang*, un film narativ australian despre viața faimosului bandit Ned Kelly. Lansat în 1906 și durând aproximativ o oră, e foarte posibil ca acesta să fi fost primul film de lungmetraj din toate timpurile **(fig. 2.10)**.

Până în 1909, anumiți producători americani au început să realizeze filme de mai multe bobine. Deoarece sistemul rigid al MPPC permitea exclusiv lansarea unor filme de o bobină, filmele mai lungi trebuiau lansate în ritm de o bobină pe săptămână. La finalul anului 1909 și începutul anului 1910, de pildă, Vitagraph a vândut bobină cu bobină drepturile de difuzare ale filmului *Viața lui Moise/ The Life of Moses*, lung de cinci bobine. Cu toate acestea, odată ce toate cele cinci părți fuseseră lansate, unii dintre proprietarii de săli le-au proiectat într-un singur program de sine stătător.

În Europa, sistemul de exploatare era mai flexibil decât în SUA, iar filmele de mai multe bobine erau mai des întâlnite. Când erau importate în Statele Unite, erau de obicei proiectate în întregime, cu prețuri de intrare mai piperate. Așa cum am văzut deja, filmul de trei bobine al companiei Itala, *Căderea Troiei* (vezi fig. 2.5), s-a bucurat de un mare succes în 1911. În 1912, Adolph Zukor a obținut un triumf cu importurile lui de prestigiu, *Regina Elisabeta/ La reine Élisabeth* și *Dama cu camelii/ Camille*, ambele producții franceze cu faimoasa actriță de teatru Sarah Bernhardt în rolul principal. Asemenea presiuni venite dinspre importatori au convins companiile americane să lanseze filmele mai lungi în întregime. În 1911, Vitagraph a lansat versiunea sa, lungă de trei bobine, după *Bâlciul deșertăciunilor/ Vanity Fair*, ca un singur film. La mijlocul anilor 1910, filmele de lungmetraj formau baza programelor cinematografelor mai prestigioase, iar amestecul de filme scurte preferate de proprietarii nickelodeoanelor era în cădere liberă ca popularitate.

Star system-ul

În primii ani de existență a cinematografului, filmele erau promovate ca noutăți tehnologice. Odată ce avântul nickelodeoanelor și formarea MPPC au reglementat industria americană, companiile au început să vândă filme folosindu-se de *brandul* lor. Spectatorii știau că văd un film al companiilor Edison, Vitagraph sau Pathé, dar cineaștii și actorii nu erau în niciun fel menționați. În lumile vodevilului, teatrului și operei, *star system*-ul (*sistemul starurilor*) era instituit de multă vreme. Numele actorilor de cinema însă nu erau deloc promovate – în parte pentru că faima i-ar fi îndreptățit să pretindă salarii mai mari.



2.10. În *Povestea bandei Kelly*, banda capturează un cort al poliției și începe să mănânce din provizii, când unul dintre membri îi alertează pe ceilalți că mai mulți polițiști se apropie de ei.

* Propoziția aceasta, precum și următoarele fac referire la termenul *feature*, folosit în limba engleză pentru a desemna filmele de lungmetraj (*feature films*), trasând un istoric al devenirii acestuia până la semnificația actuală. (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, înainte de 1908 puțini actori lucrau suficient de constant în filme pentru a ajunge să fie recunoscuți de public. În aceeași perioadă însă producătorii au început să semneze contracte pe durate mai lungi cu actorii, în acest fel publicul ajungând să regăsească, film după film, anumite chipuri pe marele ecran. Pe la 1909, unii dintre ei îi întrebau în mod spontan pe patronii sălilor de cinema care e numele anumitor actori sau scriau direct companiilor pentru a le cere fotografii cu aceștia. Fanii au scornit nume pentru cei mai populari actori ai epocii: Florence Lawrence, care apărea adesea în filmele regizate de D.W. Griffith, a devenit *fata Biograph*; Florence Turner era *fata Vitagraph*; iar seducătorul Maurice Costello a fost supranumit *Dimples* (*Gropițe*) (vezi fig. 2.22). Cei care recenzau filmele au început să apeleze la aceste nume. Despre *Escapada doamnei Helen/ Lady Helen's Escapade*, realizat de D.W. Griffith în 1909, un comentator remarca: „Desigur, onorurile supreme ale filmului îi revin deja faimoasei *fete Biograph*, ce trebuie felicitată pentru celebritatea pe care a atins-o. Această doamnă combină, într-adevăr, abilități de joc reale cu o atractivitate personală deosebită".*

Până în 1910, unele companii răspunseseră așteptărilor publicului și începuseră să își promoveze actorii cei mai populari. Kalem oferea sălilor de cinema fotografii pe care să le expună în holurile lor. Aparițiile în carne și oase ale starurilor în sălile de cinema au devenit o instituție în sine. În 1911, a apărut prima revistă populară de cinema, *The Motion Picture Story Magazine*. În același an, o firmă perspicace a început să comercializeze vederi fotografice cu actori populari. Starurile erau numite în reclamele menite să-i atragă pe patronii sălilor de cinema (**fig. 2.11**). Și totuși, până în 1914 filmele rareori au inclus pe generice numele actorilor.

Filmele se mută la Hollywood

Primele companii americane de film activau în New Jersey și în New York. Alte companii au răsărit în Chicago (Selig, Essanay), în Philadelphia (Lubin) și în alte locuri din Est și din Vestul Mijlociu. Pentru că cineaștii lucrau în aer liber sau în studiouri de sticlă luminate direct de soare, vremea rea putea să afecteze producția. După formarea MPPC în 1908, unele companii de film au trimis, pe timpul iernii, divizii de producție în locații cu mai mult soare: firmele din New York migrau de obicei în Florida, iar cele din Chicago luau mai curând calea Vestului.

La începutul anilor 1910, zona Los Angeles-ului a devenit centrul major de producție al țării. Avea o serie de avantaje. Clima sa uscată și temperată permitea filmărilor în aer liber să se desfășoare în majoritatea zilelor din an. Sudul Californiei oferea o varietate de peisaje, printre care ocean, deșert, munți, păduri și dealuri. Westernul era unul dintre cele mai iubite genuri americane, iar astfel de filme păreau mai autentice când erau turnate în Vestul real, iar nu în New Jersey.

Mica suburbie Hollywood a fost una dintre mai multele locații unde s-au stabilit studiourile, iar numele ei a ajuns, într-un final, sinonim cu întreaga industrie de film americană, în ciuda faptului că multe decizii erau încă luate la New York, în sediile centrale ale companiilor. Studiourile din zona Hollywoodului aveau să se extindă în scurtă vreme de la câteva mici scene în aer liber la adevărate complexuri de clădiri, cuprinzând platouri imense de filmare și numeroase alte departamente.

The Majestic Motion Picture Co

2.11. O reclamă din octombrie 1911 îi prezintă pe Owen Moore și pe Mary Pickford drept staruri ale unui film viitor produs de compania independentă Majestic.

* Citat în cartea lui Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origin of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (University of Illinois Press, 1991), pp. 219–220.

Scanned with OKEN Scanner

În 1904, industria americană de film cuprindea câteva companii mici care încercau să se elimine reciproc. Până în 1912, trecuse printr-o tentativă nereușită a unui grup de firme, MPPC, de a monopoliza piața. Acum existau mai multe firme de producție care erau pe punctul de a construi o industrie mult mai mare și mai stabilă.

ÎNCEPUTURILE FILMULUI DE ANIMAȚIE

Filme utilizând anumite mecanisme specifice animației au existat încă de la începuturile cinematografului. Imaginile desenate de Émile Reynaud pentru a fi proiectate de praxinoscopul lui au fost precursoare importante ale filmului de animație. Artiști de vodevil „cu mână iute" – printre ei, J. Stuart Blackton, unul dintre fondatorii companiei Vitagraph – au jucat în filme timpurii. Există destule dovezi că în anii 1890, pentru filmele publicitare și pentru cele confecționate spre a fi rulate prin proiectoare de jucărie, realizatorii au filmat cadru cu cadru mișcarea unor obiecte sau diverse desene.

La nivel industrial, animația pare să fi apărut în 1906, când Blackton a realizat *Faze hilare ale unor fețe vesele/ Humorous Phases of Funny Faces* pentru Vitagraph. Filmul era compus în mare parte din desene cu fețe care se schimbau, fotogramă după fotogramă, pe măsură ce Blackton adăuga frânturi de linii. Astfel, desenele apăreau treptat, dar nu se mișcau – până la final, când fețele își dădeau ochii peste cap. În același an, Pathé a produs *Teatrul micului Bob/ Le Théatre de Petit Bob*, pentru care cineastul spaniol Segundo de Chomón a mișcat cu răbdare diverse obiecte, fotografiindu-le fotogramă cu fotogramă, pentru a crea iluzia trezirii la viață a conținutului cutiei de jucării a unui băiețel. Acest tip de animare a obiectelor e numită *pixelare*.

Realizarea filmelor de animație necesita un timp și un efort considerabile. În această perioadă de început, ele erau, de obicei, creații migăloase ale unor artiști individuali, lucrând singuri sau cu un asistent. Animația implica fie crearea iluziei mișcării unor obiecte, fie trezirea la viață a mai multor desene distincte.

Primul film de animație major care anima obiecte a fost *Hotelul bântuit/ The Haunted Hotel* (1907), produs de Vitagraph și realizat de Blackton. Aici, mișcarea „magică" se petrecea în cadrul unui film jucat. Patronul unui hotel este chinuit de forțe supranaturale, redate pe ecran cu ajutorul unor duble expuneri, prin fire, prin tehnica stop-cadrului și prin apelul la alte trucaje. Într-o scenă, un cuțit se mișcă de unul singur pentru a tăia o felie de pâine și a o unge apoi cu unt (**fig. 2.12**). *Hotelul bântuit* a fost una dintre primele realizări ale noii sucursale pariziene a

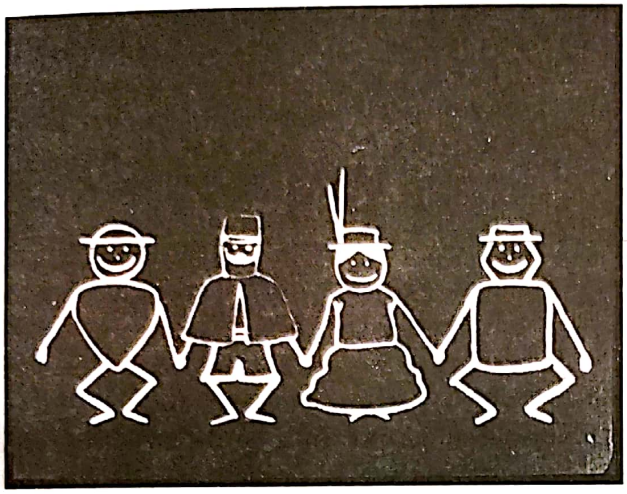
2.12. În filmul lui Blackton, *Hotelul bântuit*, un mic-dejun se prepară singur cu ajutorul tehnicii de animare *fotogramă-cu-fotogramă*.

Vitagraph și a fost extrem de imitat de alte companii din întreaga lume.

Émile Cohl, care a colaborat în principal cu Gaumont din 1908 până în 1910, a fost prima persoană care și-a devotat întreaga energie animației desenate. Primul lui desen animat a fost *Fantasmagorie*, în 1908 (**fig. 2.13**). Pentru a crea o mișcare constantă, Cohl a plasat fiecare desen pe o placă de sticlă iluminată de jos și apoi a trasat imaginea pe următoarea coală de hârtie, operând câteva ușoare modificări la nivelul personajelor. Numeroasele lui filme erau adesea bazate pe transformări bizare, similare unui flux al conștiinței, ale unor forme care se iveau constant unele dintr-altele. Cohl a realizat și filme cu actori, adeseori incluzând secvențe animate. Precum Méliès, Cohl s-a retras din lumea cinematografului în perioada pubertății acestuia și a trăit apoi în sărăcie; a murit în 1938.

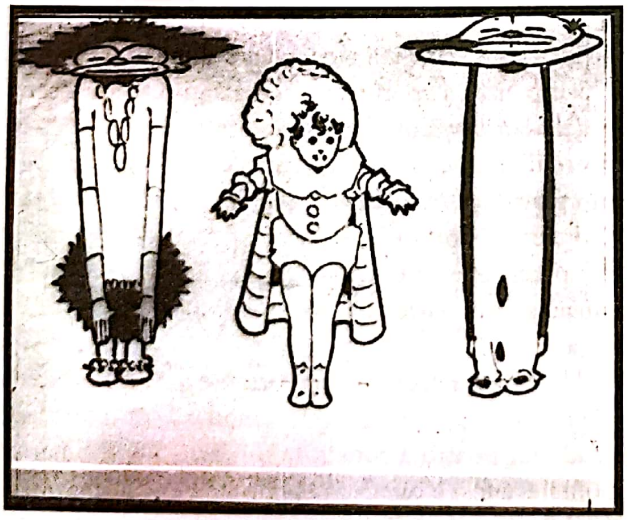
În Statele Unite, eminentul artist de benzi desenate și actor de vodevil Winsor McCay a început, la rândul lui, să realizeze desene animate, inițial pentru a le integra în spectacolele sale. Primul lui film a fost *Micul Nemo/ Little Nemo* (1911), cu personajele din faimoasa lui bandă desenată, „Aventurile Micului

Scanned with OKEN Scanner



2.13. Filmul *Fantasmagorie* al lui Emile Cohl a fost desenat cu cerneală neagră pe hârtie albă, apoi imprimat pe peliculă negativă pentru a crea senzația de figurine desenate cu creta mișcându-se pe o tablă.

Nemo în Țara Viselor" („Little Nemo in Slumberland") (**fig. 2.14**), publicată serializat în *New York Herald Tribune* începând cu 1905. Filmul includea un prolog cu actori care arăta cantitatea enormă de desene necesară pentru ca această animație să poată fi făcută. McCay a lansat un al doilea film animat, *Povestea unui țânțar/ The Story of a Mosquito*, în 1912, și un al treilea, *Gertie*, în 1914. (Copiile contemporane ale acestor filme includ cadre cu el pe care McCay le-a adăugat ulterior pentru a putea fi prezentate fără a fi

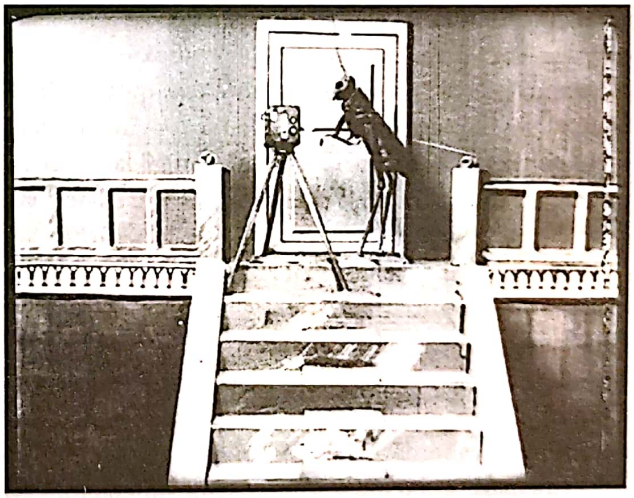


2.14. În animația *Micul Nemo*, personajele se mișcă, dar nu există nicio linie narativă. Absența unei povești l-a scutit pe McCay să redeseneze fundalurile pe fiecare coală de hârtie.

nevoie de prezența lui fizică la proiecții). *Povestea unui țânțar* și *Gertie* conțin fundaluri schițate, adăugate de un asistent de-ai săi pe fiecare desen în parte. McCay a continuat să facă filme, utilizând ulterior tehnici de animație mai eficiente apărute după 1912.

În 1910, își începea activitatea poate cel mai mare realizator de animații cu păpuși al tuturor timpurilor. În Rusia, regizorul polonez Vladislav Starevici a realizat câteva filme scurte de ficțiune „jucate" de insecte. Mișcările realiste din aceste filme îi uimeau deopotrivă pe spectatori și pe cronicari: „Ce e atât de incredibil la acest film e că micii cărăbuși ilustrează situațiile atât de plauzibil. Când sunt nervoși, își scutură antenele și își ridică coarnele, umblă întocmai precum oamenii... Cum e posibilă obținerea unui astfel de efect? Niciunul dintre spectatori nu a putut să își explice. În cazul în care cărăbușii au jucat în mod real, atunci antrenorul lor trebuie să fie un om de o răbdare și de o anduranță magice. Că actorii sunt, într-adevăr, cărăbuși e clar din atenta examinare a înfățișării lor pe ecran".*

Precum alți animatori, Starevici era, cu adevărat, un om cu „o răbdare magică", dar mânuia prin sfori păpușile din plastic, schimbându-le pozițiile fotogramă cu fotogramă. Cel mai cunoscut film timpuriu realizat de el este *Răzbunarea unui operator de cinema/ Miest kinematograficeskogo operatora*, din 1912 (**fig. 2.15**). Povestea lui amuzantă și mișcările



2.15. Greierele din *Răzbunarea unui operator de cinema* filmează activitatea adulteră a unui cărăbuș care îl insultase. Mai târziu, cărăbușul și soția lui văd filmul la cinema, după care ea îl bate cu umbrela.

* Citat din Iuri Țivian *et al.*, *Silent Witnesses: Russian Films 1908–1919* (Londra: British Film Institute, 1989), p. 586.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCEPUTURILE FILMULUI DE ANIMAȚIE, continuare

detaliate ale păpușilor-insecte rămân captivante până în zilele noastre. Starevici a realizat multe alte animații și filme jucate în Rusia; apoi a emigrat la Paris din cauza Revoluției Bolșevice din 1917. Acolo a rămas în activitate până în anii 1960.

După 1912, animația avea să devină o parte constantă a producției de filme, pe măsură ce tehnici mai eficiente și mai economice erau inventate și patentate. Animatorii solitari de la începuturi au fost înlocuiți de echipe formate din profesioniști specializați în diverse etape ale procesului de animare. Cu toate astea, chiar și astăzi mai există animatori care lucrează singuri, urmând tradiția lui Cohl, a lui McCay, a lui Starevici și a altora ca ei.

PROBLEMA CLARITĂȚII NARATIVE

După 1904, filmele comerciale americane s-au orientat tot mai mult spre narativitate. De asemenea, odată cu noul statut important al filmelor de o bobină, narațiunile au devenit mai lungi și cuprindeau mai multe cadre. Cineaștii aveau de înfruntat provocarea de a realiza filme narative care să poată fi urmărite cu ușurință și înțelese de spectatori. Cum puteau fi combinate tehnicile de montaj, de filmare, de actorie și de iluminare pentru a clarifica ce se petrece într-un film? Cum putea spectatorul să priceapă unde și când se petrece acțiunea?

Pași timpurii spre narațiunea clasică

Destul de devreme, cineaștii au rezolvat astfel de probleme. Înaintea Primului Război Mondial, filmele circulau liber între diverse țări, iar realizatorii puteau învăța unii de la ceilalți și puteau împrumuta tehnici între ei. Astfel, se putea întâmpla ca doi cineaști care lucrau independent unul de altul să ajungă la o aceeași decizie creativă, ceea ce sporea atractivitatea respectivei descoperiri în ochii altor realizatori de filme.

Până în 1917, cineaștii americani au combinat multe strategii într-o abordare coerentă a narațiunii cinematografice. Acea abordare a ajuns să fie asimilată formei și stilului din perioada clasică hollywoodiană. După 1920, majoritatea filmelor comerciale au afișat variațiuni ale abordării clasice.

Principala problemă cu care se confruntau cineaștii în epoca nickelodeoanelor era că spectatorii nu reușeau să înțeleagă relațiile cauzale, spațiale și temporale din multe filme. Când montajul schimba brusc locațiile, spectatorul se putea să nu priceapă unde se petrecea noua acțiune. Pantomima elaborată a unui actor se întâmpla să eșueze în redarea semnificației unei acțiuni cruciale. În unele săli de cinema erau angajați comentatori care explicau povestea în timpul proiecției filmului, dar producătorii nu se puteau baza pe asemenea ajutoare.

Cineaștii au ajuns să considere că un film trebuie să ghideze atenția spectatorului prin redarea cât mai clară a fiecărui aspect al poveștii prezentate pe ecran. În mod particular, filmele au început să includă tot mai mult un lanț de cauze și de efecte narative. Un eveniment va conduce în cel mai limpede mod spre un efect, care va genera, la rându-i, un nou efect și așa mai departe. De asemenea, un eveniment era, în mare parte, generat de crezurile și dorințele unui personaj. Psihologia personajelor nu fusese prea importantă în filmele timpurii. Fugăririle din comediile burlești sau melodramele scurte depindeau mai mult de acțiuni fizice sau de situații familiare decât de trăsăturile personajelor. Tot mai mult, după 1907, psihologia personajelor era cea care motiva acțiunile. Urmărind o serie de aspirații ale personajelor și conflictele rezultate de aici, spectatorul putea înțelege acțiunea.

Fiecare nivel al stilului filmelor mute a ajuns să fie folosit pentru a spori claritatea narativă. Mizanscena în adâncimea câmpului putea arăta relațiile spațiale dintre diverse elemente. Intertitlurile puteau adăuga informații narative pe lângă cele transmise de imagini. Cadrele mai apropiate cu actorii puteau să le exprime mai precis emoțiile. Culoarea, decorurile și eclerajul puteau sugera partea din zi și mediul în care se petrecea acțiunea.

Unele dintre cele mai importante inovații ale acestei perioade au avut legătură cu modurile de asamblare a cadrelor pentru a construi o poveste. Pe de o parte, montajul a fost o binefacere pentru cineaști, permițând continuarea mișcării de la un spațiu la altul sau trecerea la vederi mai apropiate cu personajele pentru revelarea unor detalii. Dar dacă spectatorul nu putea ține șirul relațiilor temporale și spațiale dintre un cadru și următorul, montajul putea genera confuzie. În unele

cazuri, intertitlurile puteau ajuta în stabilirea unor noi locații. Montajul a ajuns, și el, să puncteze continuitatea acțiunilor între mai multe cadre. Anumite indicii sugerau că timpul se scurge fără întreruperi. Alte indicii puteau sugera cât de mult timp trecuse între două secvențe. Când o tăietură de montaj muta acțiunea de la un spațiu la altul, regizorul trebuia să găsească moduri de a-l orienta pe privitor.

Mizanscena în adâncimea câmpului Cineaștii puseseră în scenă acțiunea în adâncimea câmpului vizual încă din primii ani de existență a noului mediu (**fig. 2.16**). În special în scenele exterioare, o evoluție narativă importantă putea fi accentuată de venirea actorului dinspre un plan îndepărtat spre unul mai apropiat de privitor (**fig. 2.17**). În comediile cu fugăriri, urmăritorii se deplasau adesea pe diagonală dinspre fundal spre prim-plan. În mod similar, *Moara blestemată/ Le Moulin maudit*, un film belgian realizat de Alfred Machin în 1909, îi prezintă pe săteni dansând spre direcția camerei, trecând dincolo de ea și urmând o traiectorie curbă (**fig. 2.18**).

După 1906, cineaștii au început să confere mai multă profunzime spațială și scenelor filmate în interioare. Rezultatele se puteau dovedi destul de complexe, cu personajele mișcându-se sau oprindu-se din mers pentru a crea compoziții vibrante și pentru a evidenția un gest sau o expresie facială a actorilor. În *Abisul* (Danemarca 1910, regia Urban Gad), încercările protagonistei de a fi din nou cu logodnicul ei sunt zădărnicite de legătura din trecut cu un bandit. Gad prezintă venirea banditului în așa fel încât să accentueze răspunsul neputincios al logodnicului (**fig. 2.19–2.21**). În astfel de moduri, pe măsură ce povestea se dezvăluie moment cu moment, mizanscena în adâncime putea să ghideze privirea spectatorului către părțile mai importante ale acțiunii.

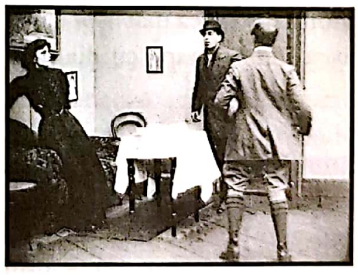
Intertitlurile Înainte de 1905, majoritatea filmelor nu aveau intertitluri. Denumirile lor ofereau adesea informații esențiale despre situațiile principale care urmau să fie prezentate în narațiunile simple propuse de ele. De pildă, în 1904 compania Lubin a lansat *Aventura amoroasă a polițistului/ A Policeman's Love Affair*, o comedie compusă din șase cadre despre o femeie bogată care surprinde un polițist curtându-i menajera și aruncă o găleată cu apă pe el. În Capitolul 1 am văzut că filmul *Coliba unchiului Tom/ Uncle Tom's Cabin* (1903), al lui Edwin S. Porter, apela la intertitluri separate pentru a introduce situația din fiecare

2.16. *Intrarea trenului în gara din La Ciotat* (Franța, 1897): operatorul fraților Lumière a ales un punct de stație care scoate în evidență mai multe planuri unde se întâmplă ceva.

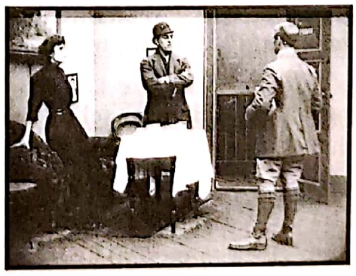
2.17. *Zgârie-norii/ The Skyscrapers* (SUA, 1906): pe măsură ce șeful de echipă înaintează, realizează că i-a fost furată geanta.

2.18. Săteni dansând în filmul *Moara blestemată*.

2.19. În *Abisul*, iubiții sunt întrerupți de bandit.



2.20. Logodnicul se dă la o parte, lăsând-o pe eroină lipsită de protecție. Făcându-l să se întoarcă cu spatele la noi, Gad ne forțează să le acordăm mai multă atenție femeii și fostului ei iubit.



2.21. Banditul se deplasează spre centrul cadrului, echilibrând compoziția și manifestându-și astfel controlul asupra situației.

Scanned with OKEN Scanner

cadru în parte. Standardizarea filmului mai lung, în epoca nickelodeoanelor, a condus la folosirea unui număr mai mare de intertitluri.

Existau două tipuri de intertitluri. Cele *expozitive* au fost, la început, mai uzuale. Textele lor erau scrise la persoana a treia, rezumând scena următoare sau pur și simplu trasând cadrele desfășurării situației. Un film tipic de o bobină din 1911, *Logodnicul mamei ei/ Her Mother's Fiancé* (produs de firma independentă Yankee), introducea una dintre secvențe prin următorul intertitlu: „Ajunsă acasă de la școală. Fiica văduvei vine acasă pe nepregătite și își surprinde mama".Alte intertitluri expozitive erau mai lacunare, precum denumirile capitolelor dintr-o carte. Într-un film Vitagraph din 1911, *Pata moștenită/ The Inherited Taint*, una dintre scene începe cu următorul titlu: „O logodnă desfăcută". Intertitlurile puteau, de asemenea, să semnaleze elipse temporale între secvențe, precum „În ziua următoare", sau „O lună mai târziu".

Cineaștii au căutat, în același timp, să folosească și un tip de intertitluri prin care să redea informații narative mai puțin explicite. Informațiile oferite în *intertitlurile cu dialoguri* proveneau din însăși structura poveștii.

Mai mult, deoarece filmele se concentrau tot mai tare asupra psihologiei personajelor, intertitlurile cu dialoguri puteau sugera gândurile personajelor mai precis decât o puteau face gesturile lor. Inițial cineaștii nu erau tocmai siguri unde să insereze intertitlurile cu dialoguri. Unii le dispuneau înaintea cadrului în care personajul livra replica respectivă. Alții le plasau în mijlocul cadrului, imediat după ce personajul deschisese gura pentru a vorbi. Această a doua variantă avea să devină până în 1914 norma, pe măsură ce regizorii și-au dat seama că spectatorul înțelegea mai ușor scena dacă intertitlul se potrivea îndeaproape cu dialogul prezentat în imagine.

Poziția camerei de filmat și actoria Deciziile cu privire la locul amplasării camerei de filmat au fost importante pentru asigurarea clarității acțiunilor prezentate. Marginile imaginii creau un cadru în jurul evenimentelor înfățișate. Obiectele sau personajele din centrul imaginii aveau tendința să fie mai ușor observabile.

Metodele de încadrare a acțiunii s-au schimbat după 1908. De exemplu, pentru a reda psihologia personajelor, cineaștii au început să apropie camera de filmare de actori în așa fel încât expresiile lor faciale să fie mai ușor perceptibile. Această tendință pare să fi început cândva în 1909, când a fost introdusă *distanța de nouă picioare* (aproximativ 3 metri). Asta înseamnă că aparatul de filmat, în loc să stea la o distanță de 12 sau de 16 picioare și să-i arate pe actori din cap până-n picioare, era plasată la doar nouă picioare distanță, arătându-i pe actori de la șolduri în sus. Unii cronicari s-au plâns că această încadratură arăta nenatural și că era nonartistică, în schimb alții au lăudat actoria din filmele Vitagraph, compania care a inițiat această tehnică.

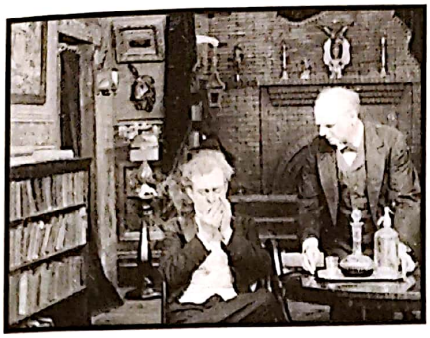
De exemplu, în *Pata moștenită* al companiei Vitagraph, tânărul protagonist provine dintr-o familie tarată de alcoolism. Într-o scenă, stă la o masă din prim-plan și îi cere servitorului să-i aducă niște lichior. Camera e suficient de aproape de ambii actori încât să le putem distinge clar chipurile (**fig. 2.22**). După ieșirea servitorului, asistăm la procesul de îmbătare a protagonistului. În adolescența timpurie a cinematografului, gesturile convenționale de pantomimă au continuat să fie folosite, dar erau mai reținute și tot mai des combinate cu expresii faciale.

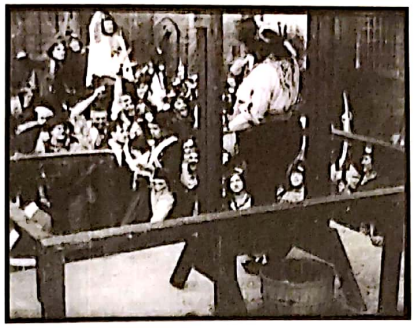
O altă tehnică de încadrare care s-a modificat în această perioadă a fost cea privind unghiul din care era filmată acțiunea. În filmele de ficțiune timpurii, camera surprindea de obicei acțiunea dintr-un unghi drept și de la înălțimea pieptului sau a taliei operatorului. Prin 1911 însă cineaștii au început să dispună uneori camera mai sus sau mai jos, atunci când această poziție asigura o perspectivă mai avantajoasă asupra scenei (**fig. 2.23**).

În aceeași perioadă, au fost introduse trepiedele cu capete rotative. Cu astfel de instrumente, camera putea fi rotită dintr-o parte în alta pentru a crea *panoramări* sau putea fi înclinată de jos în sus sau invers, pentru a crea *plonjeuri* și *contraplonjeuri*. Plonjeurile și panoramările erau adesea folosite pentru a face ușoare corecții sau *recadrări*, atunci când personajele se aflau în mișcare. Această capacitate de a menține acțiunea în centru a sporit inteligibilitatea scenelor.

Culoarea Deși majoritatea copiilor filmelor mute pe care le vedem astăzi sunt alb-negru, multe dintre ele au fost colorate într-un anume fel și au fost lansate astfel pe ecrane. Două tehnici de colorizare a copiilor pozitive au devenit uzuale. *Nuanțarea* implica scufundarea unei pelicule pozitive developate într-o baie cu vopsea care colora porțiunile mai deschise ale imaginii, cele mai întunecate rămânând negre. În procesul de *tonare*, pelicula pozitivă developată era plasată într-o altă soluție chimică ce satura zonele întunecate ale

Scanned with OKEN Scanner





2.22. *stânga* În *Pata moștenită,* expresia servitorului indică îngrijorarea lui pentru stăpân (Maurice Costello), în timp ce acesta se pregătește să bea pentru prima oară.

2.23. *dreapta* Un unghi mai înalt de filmare potențează dramatismul și sporește profunzimea spațială a scenei finale a ghilotinei din filmul Vitagraph de trei bobine din 1911, *Poveste despre două orașe/ A Tale of Two Cities.*

fotogramei, în timp ce zonele mai deschise rămâneau aproape albe.

De ce să adaugi o culoare globală asupra imaginilor? Culoarea putea să ofere informații despre situația narativă și astfel să facă povestea mai clară pentru spectator. Filmul Vitagraph *Fiica lui Jephthah/ Jephthah's Daughter* folosea nuanțarea într-o scenă care prezenta un miracol; culoarea roz sugerează focul (**fig. color 2.2**). Nuanțarea albastră era adesea folosită pentru a indica scene de noapte. Nuanțările arămii erau folosite, în general, în scenele interioare de noapte (**fig. color 2.3**), verdele, în scenele din natură și așa mai departe. Coduri cromatice similare erau folosite și în tonare. Pentru secvențele convenționale de zi, tonarea în sepia sau în violet era des întâlnită (**fig. color 2.4**). Culoarea era folosită și pentru a spori realismul. După ce Pathé a introdus sistemul său de șabloane, și alte companii au început să aplice tehnici similare (**fig. color 2.5**).

Scenografia și iluminarea Între 1905 și 1912, pe măsură ce companiile de producție făceau tot mai mulți bani de pe urma filmelor, unele au început să construiască studiouri mai mari care vor înlocui scenele în aer liber și studiourile înghesuite folosite anterior. Majoritatea aveau pereți de sticlă pentru a permite luminii să intre cât mai ușor (fig. 2.7), dar se bazau și pe diverse sisteme de iluminare electrică. În consecință, multe filme aveau decoruri tridimensionale, care confereau profunzime câmpului vizual, iar unele foloseau lumină artificială.

La începutul epocii nickelodeoanelor, multe filme de ficțiune foloseau încă fundaluri plate pictate ca la teatru, îmbinate cu unele piese de mobilier sau cu alte obiecte de recuzită (**fig. 2.24**; vezi 1.15, 1.25, 1.32, 2.27). În următorii ani însă decorurile tridimensionale care nu mai includeau mobile și ferestre pictate au început să apară tot mai des în filme (vezi fig. 2.5, 2.29, 2.39). Decorul din *Vila singuratică/ The Lonely Villa* (vezi fig. 2.45), cu cei doi pereți laterali, conferă o senzație de profunzime a spațiului mai mare decât cel din *O doză de noroc/ The 100-to-One Shot; or A Run of Luck* (1906).

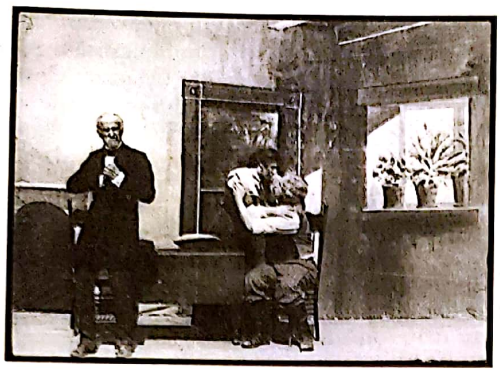
În general, iluminarea din filmele timpurii era uniformă și plată și era furnizată de razele solare sau de bancuri de becuri electrice (vezi fig. 2.21, 2.24 și 2.27). În această epocă însă cineaștii au început să folosească uneori o lampă cu arc pentru a proiecta o lumină puternică dintr-o anumită direcție. Asemenea lămpi puteau fi amplasate în șeminee pentru a sugera un foc (**fig. 2.25**). Controlul luminii artificiale dintr-un studio va constitui un pas important în dezvoltarea stilului cinematografic american de la finalul anilor 1910.

Până în 1912, cineaștii americani stabiliseră deja multe tehnici de bază în redarea clară a unei narațiuni. Spectatorii puteau acum să perceapă clar mișcările personajelor și să înțeleagă cum erau plasate unele în raport cu celelalte, ce vedeau și ce spuneau. Aceste tehnici vor fi dezvoltate și șlefuite în următorul deceniu, când sistemul narativ hollywoodian va deveni unul cu adevărat sofisticat.

Începuturile sistemului de continuitate Atunci când montajul îmbină o serie de cadre, claritatea narativă va fi sporită dacă spectatorul înțelege cum relaționează acestea în spațiu și în timp. Avem un timp continuu de la un cadru la altul sau o elipsă? Vedem același spațiu sau secvența s-a mutat într-o altă locație? Așa cum scria, în 1908, Alfred Capus, un scenarist angajat al companiei franceze Film d'Art, „dacă vrem să reținem atenția publicului, trebuie să menținem o legătură neîntreruptă între cadre".* După 1906, cineaștii au dezvoltat tehnici care să mențină această „legătură neîntreruptă". Până în 1917, aceste tehnici vor forma împreună *sistemul de*

* Citat în Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907–1915* (New York: Scribners, 1990), p. 57. Termenul utilizat de Capus era cel de „scenă", folosit în epocă pentru a desemna un „cadru".

Scanned with OKEN Scanner



2.24. În această scenă din *O doză de noroc* (1906, Vitagraph), masa și scaunele sunt reale, dar șemineul, peretele, spațiul ușii, fereastra și ghivecele cu flori – și chiar și razele de soare care intră prin geam – sunt pictate pe un fundal. Să remarcăm, de asemenea, umbrele puternice lăsate pe podea de razele de soare folosite pentru iluminarea secvenței.

2.25. În *Shamus O'Brien* (1912, IMP), o mare parte a cadrului e întunecată, iar o lampă cu arc plasată jos, în afara câmpului vizual și în partea dreaptă, simulează existența unui foc într-o vatră.

continuitate la nivelul montajului. Acest sistem implica trei moduri principale de a lega cadrele: prin montaj paralel, prin montaj analitic și prin montaj în continuitate.

Montajul paralel Înainte de 1906, filmele narative mutau atenția spectatorilor înainte și înapoi între acțiuni petrecute în spații separate. În majoritatea cazurilor, o acțiune continuă reprezenta întreaga narațiune. Genul popular al comediilor cu fugăriri e cel mai bun exemplu în acest sens. Aici, un eveniment declanșează urmărirea, iar personajele fug fără oprire, de la un cadru la altul, până când reușesc să-l prindă pe vinovat. Dacă o narațiune implica mai multe acțiuni, filmul se concentra pe una dintre ele, până la finalizarea ei, și apoi trecea la următoarea.

Unul dintre primele filme unde acțiunea se desfășoară, înainte și înapoi, între mai multe locații, fiecare prezentată cel puțin în două cadre, e *O doză de noroc* (1906, Vitagraph). Contextul e o cursă de ultim moment pentru a plăti o rată înainte ca proprietarul să evacueze o familie. Ultimele patru cadre ale filmului îl prezintă pe protagonist grăbindu-se spre și ajungând la această casă:

Cadrul 29: O stradă, cu o mașină apropiindu-se.

Cadrul 30: Înăuntrul unei case, proprietarul încearcă să-l forțeze pe bătrânul tată să părăsească proprietatea.

Cadrul 31: Strada din fața casei, cu protagonistul ieșind din mașină.

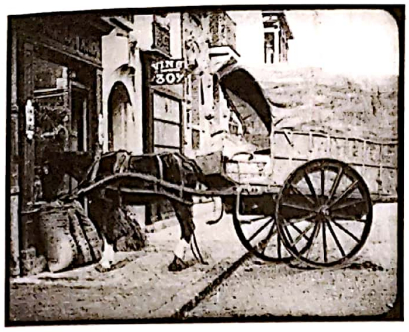
Cadrul 32: În casă, protagonistul îi plătește proprietarului și rupe hârtia cu notificarea de evacuare a casei. Bucurie generală.

Pesemne că cineaștii sperau că, atunci când vor trece de la un spațiu la altul prin montaj, spectatorul va înțelege că acțiunile au loc în același timp.

Montajul paralel timpuriu putea fi folosit și pentru alte acțiuni, în afara comediilor cu fugăriri. Filmele franceze, în special cele ale companiei Pathé, au fost influente în dezvoltarea acestei tehnici. De pildă, *Calul nărăvaș/ Le cheval emballé* (Louis J. Gasnier), un film isteț din 1907, prezintă un cal de căruță mâncând un sac de ovăz lângă un magazin, în timp ce conducătorul căruței livrează un pachet cu rufe spălate într-un bloc de locuințe. În primul cadru, calul e costeliv, iar sacul e plin (**fig. 2.26**). În următorul, îl vedem pe căruțaș în interiorul clădirii (**fig. 2.27**). Alte patru cadre cu calul sunt intercalate printre unele cu căruțașul dinăuntrul clădirii. Cineaștii au înlocuit succesiv calul inițial cu unii tot mai robuști, în așa fel încât pare că devine tot mai gras pe măsură ce sacul se golește (**fig. 2.28**). Până la finalul secvenței calul devine foarte energic, iar de aici va rezulta o cursă de pomină.

Montajul analitic Acest termen face referire la montajul care sparge un singur spațiu în părți separate. Un mod simplu de a face asta e de a te apropia de o anumită acțiune. Astfel, un cadru îndepărtat prezintă întregul spațiu, iar unul mai apropiat mărește anumite obiecte mărunte sau expresii faciale. Tăieturile în ax erau rare înainte de 1905.

Scanned with OKEN Scanner



2.26–2.28. Montajul paralel din *Calul nărăvaș* le-a permis cineaștilor să creeze impresia că animalul devine tot mai sănătos și mai gras pe măsură ce mănâncă din sacul cu ovăz.

În era nickelodeoanelor cineaștii au început să insereze cadre strânse în mijlocul unor secvențe. Adesea erau note, texte de ziar sau fotografii analizate de personaje. Cadrele acestea erau numite *inserturi* și erau filmate, de obicei, din unghiul de vedere al personajului. Ele ajutau ca acțiunea să fie inteligibilă pentru spectatori.

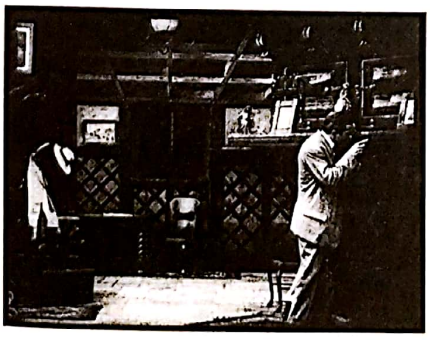
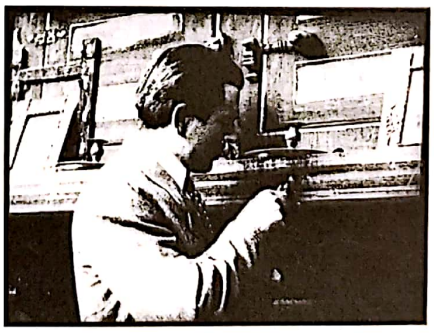
Între 1907 și 1911, erau folosite din când în când tăieturi în ax simple de apropiere de anumite gesturi mărunte sau de obiecte (**fig. 2.29, 2.30**). Cu toate astea, tăieturile în ax nu au devenit un loc comun până la mijlocul anilor 1910. Așa cum vom vedea în Capitolul 3, filmele mai lungi au condus la construirea unor secvențe mai lungi, iar cineaștii au început să decupeze mai liber în interiorul spațiilor prezentate.

Montajul în continuitate În unele secvențe, personajele ies în afara spațiului vizual al unui cadru și reapar într-o locație din apropiere. Asemenea deplasări erau cruciale în comediile cu fugăriri. De regulă, un grup de personaje intrau în cadru, apoi se pierdeau din vedere; în acest punct, filmul trecea, printr-o tăietură de montaj, la o locație vecină unde același proces era repetat. O serie de astfel de cadre compuneau întregul film. Un tipar similar apare într-un film exemplar pentru claritatea narării, *Salvată de Rover* (produs în 1905, în Anglia, de Cecil Hepworth și probabil regizat de Lewin Fitzhamon). După ce e răpit un bebeluș, câinele familiei fuge de acasă prin oraș, găsește bebelușul, fuge înapoi acasă să îl cheme pe tată și îl conduce la ascunzătoarea răpitorului. În toate cadrele cu fuga lui Rover spre ascunzătoare, câinele înaintează prin spațiul cadrului, ieșind prin partea stângă și reintrând în spațiul cadrului următor, fugind întruna și ieșind mereu prin stânga fiecărui cadru (**fig. 2.31, 2.32**).

Nu toate filmele acestei perioade timpurii prezintă personajele deplasându-se în direcții coerente. În anii 1910 însă mulți cineaști par să fi realizat că, păstrând constantă direcția mișcării, îi ajutau pe spectatori să țină pasul cu relațiile dintre spații. În 1911, un cronicar se plângea de inconsecvențe: „Am atras deseori atenția în cronicile de film din *Mirror* la greșeli evidente de coordonare a intrărilor și ieșirilor din cadru ale personajelor din anumite producții. Un actor va fi văzut ieșind din cameră sau dintr-o locație într-o anumită direcție, iar în cadrul de legătură imediat următor, o șaisprezecime de secundă mai târziu, va intra în cadru fix prin partea opusă... Oricine a văzut filme știe cât de des simțul său al realității a fost violentat de astfel de momente. Pentru acest spectator pare că actorul s-a întors brusc și într-o fracțiune de secundă s-a reorientat spre direcția opusă".*

În următorii câțiva ani, cineaștii au reușit să mențină mult mai constant direcția corectă a deplasării personajelor (**fig. 2.33, 2.34**).

* *Spectator* (Frank Woods), *Spectator's Comments*, *New York Dramatic Mirror* 65, nr. 1681 (8 martie 1911), p. 29.

2.29, 2.30. În *După o sută de ani/ After One Hundred Years* (1911, Selig), o tăietură de montaj în ax face trecerea spre o perspectivă mai apropiată și ne arată un bărbat în timp ce descoperă o gaură lăsată de un glonț în șemineu, detaliu care nu ar fi fost vizibil filmat de la distanță.

Scanned with OKEN Scanner

2.31, 2.32. *Salvată de Rover*: fugind constant spre primul plan al părții stânga a cadrului, Rover își conduce stăpânul printr-o serie bine definită de spații contigue pentru a ajunge la adăpostul răpitorului.

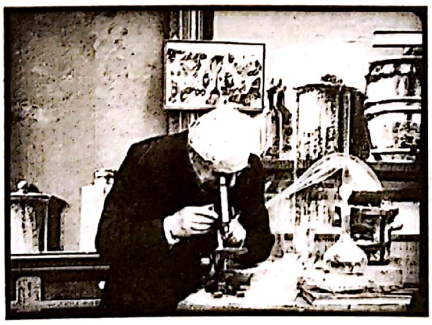
2.33, 2.34. În *Campionul din Alma*/*Alma's Champion* (1912, Vitagraph), primul cadru îl prezintă pe erou ieșind din cadru prin partea stângă. În următorul, el se deplasează într-un loc apropiat urmând direcția șinelor de tren. Deplasarea lui continuă în partea stângă a cadrului, iar prezența trenului în fundal îl ajută pe spectator să înțeleagă unde se petrec acțiunile.

Așa cum vom vedea, la mijlocul anilor 1910, ideea de a menține coerența direcției de mișcare a devenit o regulă implicită a sistemului hollywoodian de montaj. Era atât de importantă această regulă, încât e denumită și *regula celor 180 de grade*, însemnând că aparatul de filmat trebuie să stea în permanență în interiorul unui semicerc, de o anumită parte a acțiunii, pentru a menține coerența direcției mișcărilor de pe ecran.

Un alt mod de a indica faptul că două spații contigue sunt unul lângă celălalt e să arăți un personaj privind într-o direcție din afara câmpului vizual, ca apoi să arăți ce vede personajul. În cele mai timpurii filme în care centrul de interes al unui personaj era folosit pentru a motiva o tăietură de montaj, ni se prezenta exact ce vedea acesta, din punctul său optic de vedere. Inițial, cadrele surprinse din unghiul subiectiv al personajelor simulau vederi prin microscoape, telescoape și binocluri pentru a accentua că vedem fix ceea ce văd și acestea (**fig. 2.35, 2.36**). Pe la sfârșitul deceniului 1900, un nou tip de cadru subiectiv devenea tot mai frecvent. Un personaj privește pur și simplu undeva în afara câmpului vizual și știm din poziția camerei în cadrul imediat următor că vedem ce vede și personajul (**fig. 2.37, 2.38**).

Al doilea cadru ar putea revela totuși la ce se uită personajul, dar fără a-l prezenta fix din perspectiva acestuia. O astfel de tăietură de montaj se numește *racord pe privire*. Acest mecanism s-a dovedit un mod excelent de a arăta că un spațiu se află lângă celălalt, clarificând acțiunea. În prima parte a anilor 1910, racordul pe privire a devenit un mod standard de a lega cadrele între ele. Racordul pe privire depindea, de asemenea, de regula celor 180 de grade. De exemplu, dacă un personaj aruncă o privire spre dreapta, se presupune că în cadrul următor va fi în afara câmpului vizual, în partea stângă (**fig. 2.39, 2.40**).

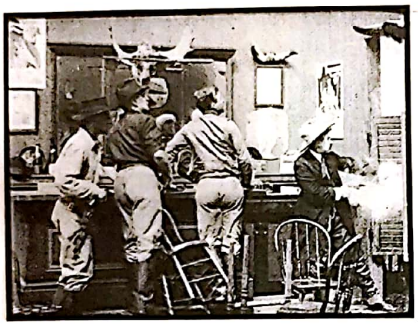
În aproximativ aceeași perioadă în care racordul pe privire începea să fie folosit ocazional, cineaștii foloseau și un racord pe privire dublu: un personaj privind în afara cadrului, urmat de un cadru cu un alt personaj privind din direcția respectivă spre acesta.



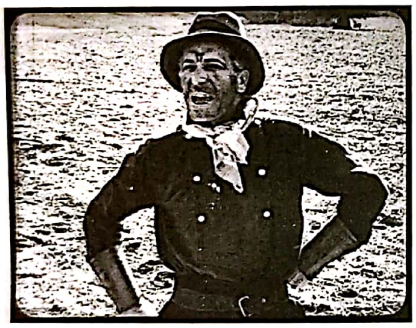
2.35, 2.36. În comedia Pathé din 1905, *Micul-dejun al elevului*, un cadru al omului de știință privind printr-un microscop conduce spre un cadru surprins dintr-un unghi subiectiv.

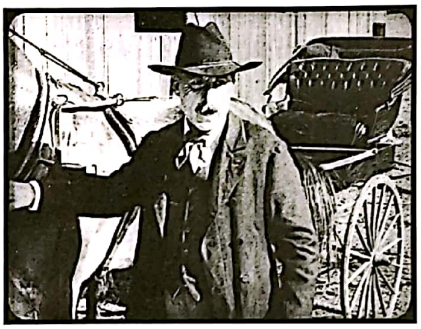
Scanned with OKEN Scanner

2.37, 2.38. Două cadre din *Un mariaj amiabil/ A Friendly Marriage* (1911, Vitagraph). După ce soția privește, în primul cadru, într-un punct din afara câmpului vizual, înțelegem că următorul cadru, filmat printr-o fereastră, reprezintă punctul ei de vedere.



2.39, 2.40. În *Farmecul cartoforului/ The Gambler's Charm* (1910, Lubin), jucătorul trage cu pistolul prin ușa unui bar. El și alte personaje privesc într-un punct din afara cadrului, spre dreapta, iar în următorul cadru e clar că acum ei sunt undeva în afara câmpului vizual, în partea stângă, uitându-se la bărbatul rănit.





2.41, 2.42. În *Haimanaua/ The Loafer* (1911, Essanay), doi bărbați se ceartă în câmp. Montajul apelează la tehnica planului/contraplanului: un personaj privește spre partea stângă, în afara cadrului, urlând către celălalt, iar apoi îl vedem pe oponent reacționând și privind în afara cadrului, în partea dreaptă.

Acest tip de tăietură de montaj, cu unele ajustări ulterioare, va fi numit *plan/contraplan*. Procedeul e folosit în conversații, în cadrul unor certuri și în alte situații în care personajele interacționează unele cu altele. Unul dintre primele planuri/contraplanuri cunoscute apare într-un western al companiei Essanay (**fig. 2.41, 2.42**). Planul și contraplanul vor fi mai des întâlnite în următorul deceniu. În zilele noastre rămâne modalitatea principală de a construi scene de conversație.

D.W. GRIFFITH ȘI ALBERT CAPELLANI: DOI MAEȘTRI TIMPURII AI CINEMATOGRAFULUI

Albert Capellani și D.W. Griffith s-au apropiat de cinema în primii ani ai erei nickelodeoanelor, când filmele aveau o bobină și erau relativ simple ca formă și stil. Amândoi au fost atrași de melodramă și de filmul istoric, dar abordările lor difereau. Încrederea lui Griffith în montaj era tipică pentru stilul care devenea predominant în rândul cineaștilor americani. Precum majoritatea europenilor, Capellani evita însă tăieturile de montaj. Se baza pe cadre lungi, filmate de la distanță și pe acțiuni puse în scenă cu precizie și în adâncimea câmpului.

După ce fusese un actor minor de teatru și de cinema, Griffith a debutat în regia de film în cadrul companiei AM&B în 1908. În scurt timp, a început să folosească montajul paralel și să se apropie cu camera de actori în moduri originale. Deși cineaștii nu erau creditați pe generice, spectatorii au început să realizeze că filmele companiei American Biograph (denumirea nouă a AM&B după 1909) erau mai mereu printre cele mai bune produse de studiourile americane.

Griffith e regizorul timpuriu cel mai des asociat cu dezvoltarea montajului paralel. A fost influențat de

Scanned with OKEN Scanner

filme precum *Calul nărăvaș* (vezi fig. 2.26–2.28), dar dintre toți regizorii perioadei a explorat cel mai îndrăzneț posibilitățile oferite de montajul paralel. Un exemplu de film în care îl utilizează în mod extensiv și potențând suspansul e *Vila singuratică* (1909), unde hoții ademenesc un bărbat departe de casa lui izolată de la țară, trimițându-i un mesaj. Pentru a crește suspansul, Griffith comută între trei elemente narative: bărbatul, hoții și familia din interiorul casei. Având probleme cu mașina, bărbatul sună acasă și află că hoții se pregătesc să intre cu forța în camera unde sunt baricadate soția și fiica lui. Închiriază o căruță, în timp ce cadrele continuă să lege operațiunea de salvare a bărbatului, hoții și familia terifiată din casă (**fig. 2.43–2.45**). În mai puțin de 15 minute, *Vila singuratică* include mai mult de 50 de cadre, majoritatea legate prin montaj paralel. Un cronicar contemporan a descris efectul electrizant al climaxului filmului: „«Slavă Domnului, sunt salvați!» a spus o femeie așezată în spatele nostru la finalul filmului Biograph. Precum această femeie, întreaga audiență era într-o stare de exaltare pe măsură ce se derula filmul. Și nu e de mirare, pentru că e una dintre dramele cel mai abil elaborate pe care le-am văzut până acum".*

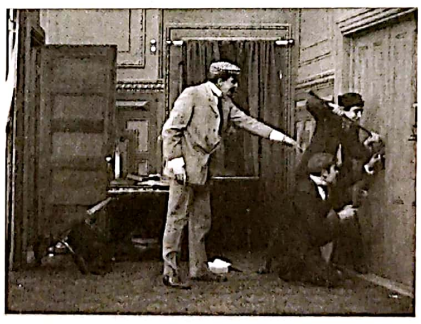
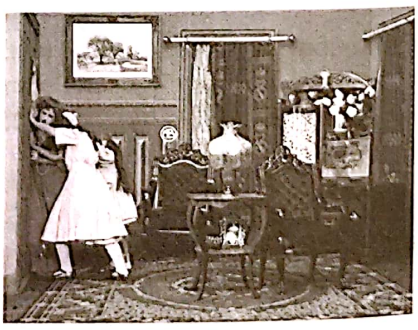
Deși nu toate filmele ulterioare ale lui Griffith cuprindeau salvări pe ultima sută de metri, a apelat la montajul paralel suficient de des pentru a populariza tehnica și a avea un impact de lungă durată asupra cinematografului.

Griffith a explorat, de asemenea, posibilități ale încadrării mai strânse a actorilor decât era standardul de nouă picioare distanță între cameră și interpreți. Își dorea să înlocuiască gesturile preluate din pantomimă ale actorilor din acea eră cu un stil mai subtil de joc. La începutul anului 1912, Griffith a început să-și antreneze grupul de actrițe talentate – din care făceau parte Lillian Gish, Blanche Sweet, Mae Marsh și Mary Pickford – pentru a exprima emoții apelând la cele mai neînsemnate gesturi și schimbări faciale. Unul dintre rezultatele acestui experiment a fost *Doamna pictată/ The Painted Lady* (1912), o poveste tragică despre o tânără timidă curtată de un bărbat care se dovedește un impostor. După ce îl împușcă în timp ce încerca să o jefuiască, femeia înnebunește și retrăiește în imaginație relația lor de iubire. Pe parcursul unei părți însemnate din *Doamna pictată*, Griffith plasează camera de filmare în apropierea protagonistei, încadrând-o de la brâu în sus, în așa fel încât cele mai mărunte expresii și mișcări ale ei să devină vizibile (**fig. 2.46**). Griffith a apelat, de asemenea, la montajul paralel în cadrul secvențelor, incluzând vederi mai apropiate cu fețele actorilor. În Capitolul 3, vom analiza filmele lui de lungmetraj din anii 1910.

Albert Capellani nu a mers niciodată prea departe în explorarea posibilităților montajului paralel sau în spargerea scenelor prin includerea unor cadre mai apropiate cu actorii. În schimb, punctele lui forte stau în planurile lungi, în mizanscena elaborată și detaliată a secvențelor și în realismul decorurilor și locațiilor sale. Actorii din filmele lui Capellani, printre care și talentatul lui frate Paul, ating un rafinament de interpretare excepțional pentru această epocă.

Capellani a fost angajat de Pathé în jurul anului 1905, iar primele lui filme au fost realizate în același an. A continuat să facă filme scurte în genuri diferite până în 1908, când Pathé și-a format o prestigioasă divizie S.C.A.G.L. și l-a însărcinat pe Capellani să o conducă. Tot mai mult, propriile lui proiecte erau adaptări ale unor opere respectate din literatura franceză – scrise de Émile Zola, de Victor Hugo și de

* Citat în Tom Gunning, *D.W. Griffith*, p. 204. Sintagma „nesângeros" se referă la faptul că filmul nu prezintă niciun fel de act de violență.

2.43–2.45. Cadre succesive din finalul secvenței de urmărire, realizată cu ajutorul montajului paralel, din *Vila singuratică*, prezintă acțiuni petrecute simultan în trei locații diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandre Dumas –, precum și ecranizări ale unor episoade preluate din istoria Franței.

Prima lui operă majoră, *Gervaise/ L'Assommoir*, din 1909, era o ecranizare a romanului naturalist scris de Zola pe tema sărăciei și a alcoolismului în sânul clasei muncitoare pariziene. (Titlul original e un joc de cuvinte intraductibil trimițând, aproximativ, la „distrus" și la „tavernă ieftină".) Filmul e împănat de cadre lungi coregrafiate complex. În toate filmele lui, Capellani oferea indicații precise de mișcare fiecărui actor din cadru, indiferent de importanța rolului său. Expresia, poziția și gesturile actorilor, adesea destul de ample, suplinesc lipsa aproape totală a cadrelor mai apropiate. Să luăm, de pildă, scena în care protagonista Gervaise și noul ei logodnic, Copeau, își sărbătoresc logodna într-o cafenea în aer liber. Manifestările sunt întrerupte din când în când de fostul iubit al lui Gervaise, Lantier, și de răzbunătoarea Virginie, cu care se cuplase Lantier. Întreaga scenă constă într-un singur cadru de două minute, cu acțiunea mutându-se din fundal spre prim-plan și înapoi, sau înăuntrul și în afara câmpului vizual.

Secvența debutează cu venirea lui Gervaise, a lui Copeau și a oaspeților lor, filmați de foarte departe, cu Virginie și fostul iubit gelos al lui Gervaise așteptându-i în primul plan (**fig. 2.47**). Oaspeții se apropie de primul plan, iar Virginie intră într-o conversație cu Gervaise (**fig. 2.48**). Un flașnetar apare în cadru, și musafirii încep să danseze (**fig. 2.49**). Scena continuă în timp ce dansatorii se mișcă spre stânga cadrului, iar Virginie îl ia pe Copeau la dans. Ei și flașnetarul ies, de asemenea, prin stânga cadrului, lăsând-o pe Gervaise singură. Într-un moment comic, un prieten de-ai ei care mănâncă tot timpul se apropie și îi spune ceva. Când pleacă, Lantier intră din dreapta și o mustră pe Gervaise până apare un alt invitat, care îl alungă. Dansatorii revin, iar secvența se termină cu Gervaise stând neconsolată, în timp ce Virginie și Lantier stau în extrema dreaptă a cadrului, aruncându-i priviri amenințătoare. Așa cum demonstrează această secvență, alături de altele similare din *Gervaise*, Capellani și-a instruit toți actorii, chiar și pe cei din roluri minore pierdute în fundal, în legătură cu expresiile faciale și cu gesturile. Acțiunea rezultată e mai animată și adesea mai ușor de înțeles decât în majoritatea filmelor din epocă.

O asemenea grijă pentru interpretarea actorilor însemna că cineastul avea rareori nevoie să decupeze prin montaj secvențele. Atunci când o făcea, în general, era pentru a le permite spectatorilor să observe un detaliu crucial pentru desfășurarea acțiunii, iar nu pentru a prezenta mai detaliat chipul unui actor. În *Bărbatul cu mănuși albe/ L'homme aux gants blancs* (1908), taie la un plan apropiat spre mediu scena cu o modistă prinzând la loc un nasture descusut pe o pereche de mănuși pe care protagonistul intenționează să o cumpere (**fig. 2.50**). E necesar să vedem mai de aproape acțiunea, deoarece va fi importantă în continuare în desfășurarea poveștii.

Filmele lui Capellani sunt notabile și pentru decorurile lor realiste, din studio sau din locații reale. Aceste filme de prestigiu necesitau costuri mai ridicate pentru construcția interioarelor, așa că erau adeseori realizate în clădiri istorice din Paris și

2.46. *Femeia pictată*, în regia lui Griffith, e un exemplu timpuriu de film care se bazează pe interpretarea virtuoză a starului său, Blanche Sweet. Aici, actrița ilustrează nebunia eroinei.

2.47. Debutul secvenței petrecerii de logodnă din *Gervaise*, cu Virginie privindu-i pe invitați din mijlocul lor și cu Lantier, în partea dreaptă din față, gesticulând nervos.

2.48. Pe măsură ce Gervaise ajunge în față și Copeau se apropie, Virginie i se adresează lui Gervaise. Mișcările oaspeților se zăresc în spatele lor (în *Gervaise*).

2.49. Gervaise stă pe scaun, un flașnetar intră în cadru prin partea dreaptă, iar musafirii încep să danseze (în *Gervaise*).

Scanned with OKEN Scanner

D.W. GRIFFITH ȘI ALBERT CAPELLANI: DOI MAEȘTRI TIMPURII AI CINEMATOGRAFULUI, continuare

din împrejurimi, mai ales cele plasate în timpul Revoluției Franceze și în alte epoci din trecut. Capellani a căutat același tip de naturalism în realizarea decorurilor din ecranizările lui după Zola, ca și a minei și vecinătăților ei din *Germinal* (1913, **fig. 2.51**).

Fiecare în felul său propriu, acești doi regizori au adus o sofisticare excepțională filmelor pe care le-au realizat foarte timpuriu în istoria cinematografului. Abordările lor sunt concludente pentru diferențele dintre regizorii americani și cei europeni, care vor continua să se manifeste în anii 1910.

2.50. O rară tăietură de montaj în ax din filmul *Bărbatul cu mănuși albe*. Mănușile vor fi pierdute mai târziu, găsite de hoț și lăsate, în mod voit, lângă corpul femeii ucise de hoț. Deoarece croitoreasa va identifica la poliție mănușile pe care le-a reparat mai devreme, un om nevinovat va fi arestat.

2.51. Doi dintre protagoniștii filmului *Germinal* văzuți pe fundalul unui oraș minier real.

UN STIL INTERNAȚIONAL

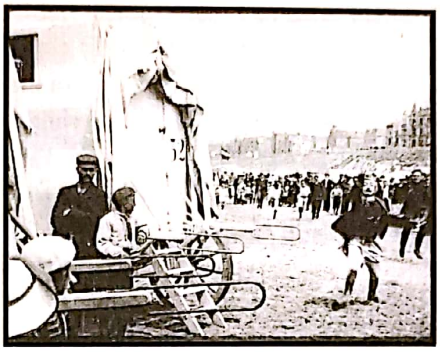
Multe tehnici cinematografice erau folosite în moduri similare pe plan internațional. Filmele franceze, italiene, daneze, engleze și americane și, într-o măsură mai mică, filmele produse în alte țări circulau pe scară largă în afara locurilor de origine. Două exemple din țări foarte diferite ar trebui să fie suficiente pentru a demonstra cât de mult se răspândeau unele tehnici.

Comedia cu fugăriri, atât de tipică perioadei 1904–1908, era un gen internațional. În Olanda, unde producția era minusculă, un film cu fugăriri intitulat *Aventurile nefericite ale unui francez fără pantaloni pe plaja din Zandvoort/ De Mesavonture van een fransch Heertje zonder Pantalon aan het Strand te Zandvoort* urma o formulă comică: un bărbat adoarme pe plajă, mareea crește și îi udă pantalonii, el îi dă jos, iar martorii indignați și polițiștii îl fugăresc prin mai multe locuri din apropiere (**fig. 2.52, 2.53**).

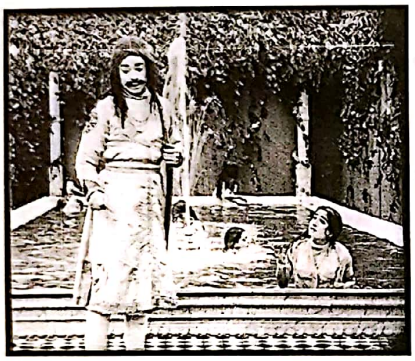
Tehnicile timpurii de continuitate dezvoltate mai târziu în această perioadă s-au dovedit, de asemenea, influente pe scară largă. Primul film indian de lungmetraj, *Rajahul Harishchandra*, a fost realizat în 1912 și lansat în 1913; regizorul său a fost primul cineast major al Indiei, D.G. Phalke. Precum alte filme indiene, subiectul era preluat din mitologia tradițională. Doar prima și ultima dintre cele patru bobine ale filmului au supraviețuit până azi, dar ele arată că Phalke asimilase distanța de nouă picioare, montajul de continuitate și alte principii prezente în cinematografiile vestice (**fig. 2.54–2.56**).

După 1912, cineaștii au continuat să exploreze tehnici de a nara mai clar. Însă Primul Război Mondial a întrerupt circulația internațională a filmelor, iar unele națiuni și-au dezvoltat stiluri cinematografice distincte.

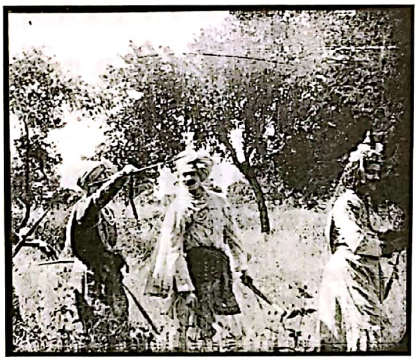
Scanned with OKEN Scanner

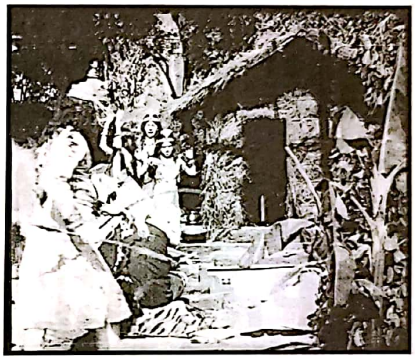


2.52, 2.53. În *Aventurile nefericite ale unui francez fără pantaloni pe plaja din Zandvoort*, două cadre îl arată pe eroul ghinionist fiind fugărit de-a lungul plajei.



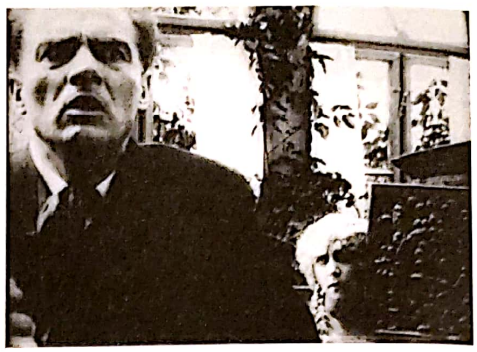
2.54. În filmul indian *Rajahul Harishchandra*, regele îi explică reginei că i-a oferit regatul unui bătrân înțelept pe care îl insultase. Cadrul e filmat într-o încadratură destul de apropiată, tipică pentru cinematografiile occidentale.





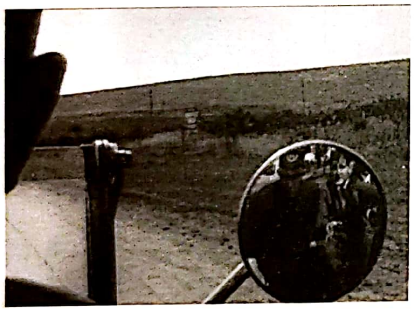
2.55, 2.56. În *Rajahul Harishchandra*, Phalke obține o mișcare coerentă a regelui de la un cadru la altul, atunci când se deplasează spre dreapta, prin pădure. Printr-o tăietură de montaj ce face trecerea spre un spațiu contiguu, regele e arătat ajungând la coliba infamului înțelept.

Scanned with OKEN Scanner



CAPITOLUL 3

CINEMATOGRAFIILE NAȚIONALE, CLASICISMUL HOLLYWOODIAN ȘI PRIMUL RĂZBOI MONDIAL, 1913–1919



Anul de dinaintea izbucnirii Primului Război Mondial a marcat un punct de cotitură în istoria filmului. În 1913, o serie extraordinară de filme importante au fost realizate în Europa: în Franța, *Copilul din Paris/ L'Enfant de Paris*, al lui Léonce Perret, *Germinal*, al lui Albert Capellani; în Germania, *Drumul principal/ Die Landstrasse*, al lui Paul von Woringen, și *Studentul din Praga/ Der Student von Prag*, al lui Stellan Rye; în Danemarca, *Atlantis*, al lui August Blom, și *Misteriosul X/ Det hemmelighedsfulde X*, de Benjamin Christensen; în Suedia, *Ingeborg Holm*, al lui Victor Sjöström, iar în Italia, *Cabiria*, regizat de Giovanni Pastrone (lansat la începutul lui 1914). Tot în 1913, serialul a devenit o formă cinematografică importantă, și în animație au fost introduse tehnici eficiente. În această perioadă, filmul de lungmetraj devenea standardul internațional. Câțiva regizori au împins cinematografia suedeză în epoca sa „de aur" care va dura până în anii 1920.

În întreaga lume realizatorii explorau posibilitățile expresive ale stilului cinematografic. În primul deceniu, succesul cinematografului a fost dat de noutatea mediului. Apoi, în epoca nickelodeoanelor, cineaștii au testat moduri de narare cât mai clară. După 1912 regizorii au realizat tot mai mult că eclerajul, montajul, actoria, scenografia, regia și alte tehnici cinematografice distinctive puteau nu doar să clarifice desfășurarea acțiunilor, ci și să sporească impactul filmelor. În numeroase rânduri pe parcursul acestei cărți, vom vedea cum cineaștii au creat compoziții impresionante cu ajutorul luminii de contră, construind planuri-secvență pentru a reda impresia realistă a timpului care trece sau alăturând elemente extrem de diferite pentru a articula concepte. Asemenea tehnici puteau să îmbogățească narațiunea adăugându-i atmosferă, semnificații și suspans.

Scanned with OKEN Scanner

În unele țări au fost înființate și consolidate firme importante și studiouri care vor domina istoria filmului pentru mai multe decenii; mai important, industria hollywoodiană tocmai prindea contur. În august 1914, în acest plin proces de schimbare, începea Primul Război Mondial. Războiul a avut consecințe profunde asupra cinematografiilor naționale, unele încă perceptibile în zilele noastre. Eforturile de război au restrâns producția de filme din cele două țări fruntașe în domeniu, Franța și Italia. Companiile americane le-au suplinit lipsa și au ajuns să le înlocuiască.

Prin 1916, SUA a devenit principala furnizoare de filme a lumii și și-a menținut poziția până în zilele noastre. O mare parte a istoriei cinematografului mondial a fost strâns legată de încercările diverselor industrii naționale de a ține piept dominației Hollywoodului. Războiul a limitat, de asemenea, libera circulație a filmelor și influențele reciproce dintre cinematografiile naționale. Rezultatul a fost izolarea mai multor țări producătoare de filme, unde, pentru prima dată, au apărut cinematografii naționale distincte.

CUCERIREA AMERICANĂ A PIEȚELOR INTERNAȚIONALE

Până în 1912, companiile americane de film s-au concurat reciproc pentru dominația asupra pieței interne. Aveau dificultăți în a satisface cererea uriașă de filme creată de avântul nickelodeoanelor. Edison, American Biograph și alte membre ale MPPC (Motion Picture Patents Company) au încercat să limiteze prezența în SUA a filmelor franceze, italiene și a altor importuri.

Totuși, era evident pentru toți că puteau fi obținuți mulți bani din exportul filmelor. Prima companie americană care și-a deschis filiale de distribuție în Europa a fost Vitagraph, cu sucursalele din Londra (începând cu 1906) și din Paris. Până în 1909, alte firme americane s-au extins și ele pe piețe externe. Această expansiune a distribuției americane în afara granițelor a continuat până la mijlocul anilor 1920.

Inițial, majoritatea companiilor își vindeau filmele indirect prin agenți de export sau prin firme de distribuție străine. Londra a fost primul centru al circulației internaționale a filmelor americane. Multe firme britanice au profitat de situație acționând ca agenți ai acestei afaceri, deși, făcând asta, au slăbit producția britanică, oferind filmelor americane o mare parte a pieței locale.

Franța, Italia și alte țări producătoare erau încă într-o competiție acerbă pe plan mondial. Cu toate acestea, chiar înaintea izbucnirii războiului, filmele americane au devenit foarte populare în Marea Britanie, în Germania, în Australia și în Noua Zeelandă. Pe majoritatea piețelor internaționale, filmele americane erau mai puțin prezente decât cele franceze și italiene. Fără contribuția războiului, e foarte posibil ca Hollywoodul să nu fi ajuns să domine într-o asemenea măsură piața mondială.

Începutul războiului aproape a sistat producția franceză. Mulți angajați ai industriei au fost trimiși pe front. Fabrica de peliculă deținută de Pathé a fost reconvertită pentru fabricarea de muniție, iar studiourile au fost transformate în barăci. Pe măsură ce a devenit tot mai clar că luptele se vor întinde pe mai mulți ani, industria franceză și-a reluat treptat producția, dar niciodată nu a mai ajuns la nivelul epocii de dinaintea războiului. Și Italia a cunoscut o scădere a producției după intrarea în război – în 1915 –, însă mai puțin drastică.

Decuplate de la filmele europene, multe țări și-au găsit o sursă nouă în Statele Unite ale Americii. Până în 1916, exporturile americane crescuseră simțitor. În anii următori, firmele americane au vândut mai puține filme prin agenții londonezi. Au început să își comercializeze direct propriile produse, deschizând sucursale de distribuție în America de Sud, în Australia, în Orientul Îndepărtat și în țările europene care rămăseseră neizolate în contextul ostilităților. În felul acesta, companiile americane și-au colectat direct toate profiturile și au ajuns în curând într-o poziție puternică în multe țări. America de Sud a devenit o piață importantă pentru exporturile americane, iar în Australia și în Noua Zeelandă filmele americane ocupau 95% din timpul total de proiecție al sălilor de cinema. Cota de piață a filmelor americane era în creștere până și în Franța și în Italia.

După război, industria americană și-a menținut poziția fruntașă în afara țării, în parte datorită altor factori economici. Bugetul de producție al unui film era constituit în funcție de profiturile pe care se aștepta să le facă. Până la mijlocul anilor 1910, când o mare parte a încasărilor filmelor americane erau obținute pe piața internă, bugetele erau modeste. Odată ce un film putea obține, în mod predictibil, mai mulți bani din afara SUA, bugetul său putea crește. Își putea, de acum, recupera investiția din exploatarea în Statele Unite și era vândut mai ieftin în afară, subminând producția locală din acele locuri. După 1917, firmele hollywoodiene au început să estimeze costuri în baza vânzărilor

Scanned with OKEN Scanner

Bettmann/Getty Images

3.1. La începutul anilor 1920, în Mumbai, India, un poster imens montat pe o căruță promovează filmul *Piciul/ The Kid* (1921), al lui Charles Chaplin, sub privirile unor muncitori stradali și ai angajaților unui hotel.

interne și externe. În consecință, producătorii au investit în scenografii mai opulente, în costume mai luxoase și în mai multe echipamente de iluminare. Staruri bine plătite precum Mary Pickford și William S. Hart au început să fie idolatrizate în întreaga lume (**fig. 3.1**). Până la finalul anului 1918, Hollywoodul produsese un număr mare de filme care au inundat piețele inaccesibile pe durata războiului.

Altor țări le-a fost tot mai dificil să concureze cu standardele de producție ale filmelor hollywoodiene. Bugetele mici duceau la vânzări mici, care duceau, la rândul lor, la perpetuarea bugetelor mici. Mai mult, era în general mai ieftin să cumperi un film american decât să finanțezi o producție locală. În timp, unele țări au reușit să contracareze aceste dezavantaje, cel puțin temporar. De-a lungul acestei cărți, vom vedea cum s-au format alternative la cinematografia hollywoodiană. În linii mari, Hollywoodul a avut două avantaje după mijlocul anilor 1910: bugetul mediu de producție a rămas mai ridicat aici decât oriunde în lume, iar importul unui film american a continuat să fie mai ieftin decât producerea unuia local.

ASCENSIUNEA CINEMATOGRAFIILOR NAȚIONALE

Înaintea Primului Război Mondial, cinematograful era o chestiune în mare parte internațională. Descoperirile tehnice și artistice dintr-o anumită țară erau rapid asimilate pretutindeni. Războiul însă a întrerupt fluxul de filme care circulau de la o țară la alta. Unele industrii naționale au beneficiat de pe urma acestei situații. Câteva țări erau decuplate parțial sau total de la importuri, dar cererea de filme rămânea la fel de ridicată ca înainte. Așa că producția locală a înflorit în aceste locuri, mai ales în Suedia, în Rusia și în Germania. Altele – precum Franța, Danemarca și Italia – au suferit un declin al producției comparativ cu perioada antebelică, dar au reușit să își continue și să își dezvolte

Scanned with OKEN Scanner

tradițiile de dinaintea războiului. În multe cazuri, influențele stilistice nu mai puteau să răzbată atât de liber peste granițe. De exemplu, practica de filmare singulară dezvoltată în Rusia în timpul războiului nu a avut aproape niciun impact în afara țării și a rămas cvasinecunoscută în alte părți pentru mai bine de 70 de ani.

Germania

Înainte de 1912, industria de film germană a fost relativ insignifiantă. Filmele germane erau rareori exportate, iar importurile dominau piața locală. Cinematograful avea, de asemenea, o reputație proastă în Germania. La începutul anilor 1910, reformatorii și cenzorii atacau filmele, considerându-le imorale.

Competiția cu cinematograful a condus la scăderea numărului de spectatori de teatru. În mai 1912, organizațiile dramaturgilor, regizorilor și actorilor au mers atât de departe încât au boicotat această formă joasă de distracție. La finalul anului 1912, boicotul s-a încheiat, pe măsură ce producătorii se concurau pentru a semna contracte exclusive cu aceiași dramaturgi, regizori și actori. La fel, firmele cinematografice căutau să adapteze opere literare prestigioase și să angajeze autori reputați pentru a scrie scenarii originale.

În 1913, toate aceste încercări au convers înspre „Autorenfilm" („filmul de autor"). Termenul de autor nu însemna același lucru precum cel de *auteur* din zilele noastre, adică nu era legat de regizori. Mai curând, „Autorenfilm" era promovat în principal în relație cu numele unui scriitor responsabil de scrierea unui scenariu sau al unei opere literare originale adaptate cinematografic. Regizorul filmelor era rareori menționat. „Autorenfilm" era, de fapt, echivalentul german pentru Film d'Art din Franța (vezi *Franța: Pathé versus Gaumont*, din Capitolul 2) și al altor încercări de a realiza un cinema artistic. În mod similar, starurile de teatru au fost angajate și promovate intens pentru apariția lor în aceste filme. Câțiva regizori marcanți de teatru, cel mai cunoscut fiind Max Reinhardt, au lucrat temporar în cinematografie.

„Autorenfilm" a apărut o dată cu filmul *Celălalt/ Der Andere* (1913, Max Mack), o adaptare a piesei lui Paul Lindau și având în distribuție un actor de teatru proeminent, Albert Bassermann. Un alt „Autorenfilm" important a fost *Drumul principal*, al lui Paul von Woringen. De data aceasta, Lindau a scris scenariul original, despre un condamnat evadat care comite o crimă într-un sătuc. Crima e pusă pe seama unui cerșetor ambulant, care în final e absolvit datorită confesiunii de pe patul de moarte a asasinului real.

Dintr-o perspectivă modernă, *Drumul principal* pare un film neobișnuit de sofisticat. Acțiunea lui se desfășoară lent, creând cu atenție paralele între condamnat și cerșetor. Include câteva cadre lungi care dedramatizează acțiunea în favoarea concentrării pe anumite detalii – o explorare timpurie a tehnicilor cinematografice expresive. Un cadru e filmat într-o pădure, cu cerșetorul venind din fundal și așezându-se în spatele unui tufiș din prim-plan, pentru a mânca din resturile primite de la săteni. Ceva mai dramatic, revelația vinovăției condamnatului aflat pe patul de moarte e redată într-un cadru lung de mai multe minute care prezintă atât reacția cerșetorului, cât și a celorlalți oameni din cadru (**fig. 3.2**).

Cel mai de succes și faimos „Autorenfilm" a fost *Studentul din Praga*. Era bazat pe scenariul original al popularului scriitor Hanns Heinz Ewers și marca trecerea la cinema a vedetei de teatru Paul Wegener. Wegener avea să rămână o forță a cinematografiei germane pentru mai multe decenii. *Studentul din Praga* este o narațiune faustiană despre un student care își oferă reflexia din oglindă unui personaj demonic în schimbul bogăției. Imaginea îl urmărește pe protagonist și, în final, îl provoacă la un duel fatal. Cu ajutorul marelui operator Guido Seeber, Rye și Wegener au folosit efecte speciale pentru a construi scene cu studentul și cu dublul lui confruntându-se (**fig. 3.3**). Elementele fantastice ale acestui film vor deveni o trăsătură proeminentă a cinematografului german, culminând cu mișcarea expresionistă germană a anilor 1920 (vezi Capitolul 5).

„Autorenfilm" a conferit respectabilitate cinematografului, dar majoritatea filmelor nu au avut succes la public. În consecință, ideea de a adapta cinematografic opere ale unor autori faimoși a intrat în declin după 1914. În aceeași perioadă, industria germană a început să se extindă. Filmele germane erau tot mai populare în rândul publicului, în principal datorită apariției *star system*-ului. Două staruri feminine foarte diferite au ajuns extrem de cunoscute. Blonda Henny Porten întruchipa idealul feminității germane. Filmele ei au devenit succese de export, actrița fiind, la începutul războiului, foarte aproape de o faimă internațională. În Germania, a rămas foarte populară și în anii 1920. Actrița daneză Asta Nielsen și-a construit o carieră impresionantă în Germania, unde se mutase din 1911. Filmele lui Nielsen erau notabile pentru personajele foarte variate pe care le întruchipa, de la adolescente

Scanned with OKEN Scanner

amuzante până la femei înșelate în dragoste (**fig. 3.4**), iar stilul ei de interpretare a fost extrem de influent asupra actorilor din întreaga lume.

În primii ani ai războiului, Germania a continuat să importe filme, în special din Danemarca. Oficialitățile au ajuns însă la concluzia că unele dintre aceste filme aveau un conținut antigerman care afecta efortul de război. În 1916, Germania a interzis cu totul importurile de filme. Această interdicție a stimulat industria de film locală, ajutând-o să devină puternică pe plan internațional după încheierea războiului.

Italia

Cinematografia italiană a înflorit în prima jumătate a anilor 1910. Succesul filmelor exportate și înmulțirea filmelor de lungmetraj au atras în industrie oameni talentați și au determinat companiile producătoare să se concureze cu aplomb.

Filmele istorice au continuat să aibă un succes important în afara țării. În 1913, *Quo Vadis?*, regizat de Enrico Guazzoni, a avut un succes imens și a consolidat prestigiul genului în cadrul cinematografiei italiene. *Quo Vadis?* a fost urmat în 1914 de unul dintre cele mai populare filme ale erei pe plan internațional, *Cabiria*, în regia lui Giovanni Pastrone.

Plasat în Imperiul Roman, în sec. al III-lea î.Hr., *Cabiria* implica o răpire și sacrificii umane și îi avea ca protagoniști pe Fulvio și pe sclavul lui cel puternic, Maciste, încercând să o salveze pe eroină. Scene grandioase prezentau un palat distrus de un vulcan în erupție și un templu uriaș în care copiii erau aruncați în gura cuprinsă de flăcări a zeului păgân Moloh (**fig. 3.5**). *Cabiria* folosea, de asemenea, travlinguri lente de urmărire care se apropie sau se îndepărtează de o acțiune statică. Mișcarea de cameră apăruse în primii ani ai cinematografului, în principal în priveliștile filmate timpurii (vezi *Actualitățile tematice, priveliștile filmate și filmele de ficțiune*, din Capitolul 1). Cineaștii au apelat ocazional în filmele narative la mișcări de cameră cu scopuri expresive, ca atunci când D.W. Griffith a început și a încheiat *Doctorul de țară/ The Country Doctor* (1909) cu panoramări de-a lungul unui peisaj rural. Travlingurile din *Cabiria* au fost cele mai influente însă, iar „mișcările Cabiria" (așa-numitele *carello*) au devenit o tehnică uzuală în filmele de la mijlocul anilor 1910.

Un al doilea gen italian distinctiv a fost o consecință a ascensiunii *star system*-ului. Mai multe staruri feminine frumoase au devenit extrem de populare. Acestea erau numite *dive* („zeițe"). Jucau în general în așa-numitele „filme-redingotă" – povești despre iubiri și intrigi plasate în clasele medii-superioare ale societății și în cele aristocratice. Situațiile redate erau nerealiste și adesea tragice, de obicei implicând erotism și moarte, și erau inițial influențate de filmele germane cu Asta Nielsen.

Filmele cu dive se petreceau în spații luxoase, etalau costume elegante și includeau interpretări actoricești foarte intense. *Dar dragostea mea nu moare/ Ma l'amor mio non muore!* (1913, Mario Caserini) a impus genul (**fig. 3.6**). A transformat-o instantaneu pe Lyda Borelli într-un star, ea fiind apoi una dintre cele mai celebrate dive. Principala rivală a lui Borelli a fost Francesca Bertini, al cărei film din 1915, *Assunta Spina* (regizat de Gustavo Serena) era un exemplu rar de film cu dive plasat într-un mediu muncitoresc. Bertini a realizat apoi o serie de filme mai luxoase, croite după persona ei de star. Printre altele, a jucat în *Diana Seducătoarea/ Diana l'affascinatrice* (1915, Gustavo

3.2. Secvența culminantă din *Drumul principal* constă, în linii mari, într-un cadru lung concentrat asupra schimbărilor graduale ale expresiilor personajelor.

3.3. În *Studentul din Praga*, expunerea unor porțiuni separate ale aceluiași cadru le permitea unor personaje jucate ambele de Paul Wegener să se confrunte.

3.4. Această secvență cu Asta Nielsen, din *Trandafiri albi/ Weisse Rosen* (1916), e filmată într-o oglindă. Personajele intră și ies din cadru ca reflexii, pe măsură ce narațiunea se desfășoară.

Scanned with OKEN Scanner

Serena), care îi demonstra abilitățile histrionice și îi oferea ocazia să se îmbrace elegant. Filmele cu dive au rămas populare în a doua jumătate a anilor 1910, dar au căzut rapid în dizgrație în anii 1920.

Echivalentul masculin al divei era bărbatul forțos. Personajele Ursus din *Quo Vadis?* și Maciste din *Cabiria* au dat startul acestei direcții. Un docher musculos, Bartolomeo Pagano (**fig. 3.7**), l-a jucat pe Maciste și i-a fascinat pe spectatori într-o asemenea măsură încât a ajuns să joace într-o serie de filme cu Maciste, derulată până în anii 1920. Spre deosebire de *Cabiria*, aceste filme, precum altele ale genului, erau plasate în prezent. Genul și-a pierdut din popularitate după 1923, când cinematografia italiană a intrat în criză. Filmul *peplum*, o formă a filmului istoric implicând adesea eroi musculoși, a reapărut decenii mai târziu prin pelicule precum *Hercules* (1957).

După război, Italia a încercat să își recâștige locul pe piața internațională, dar nu a reușit să facă față filmelor americane. În 1919, o firmă nouă denumită Unione Cinematografica Italiana (UCI) a încercat să resusciteze producția italiană. Dependența ei de un tip de cinema bazat pe formule a accentuat însă declinul industriei în anii 1920.

Rusia

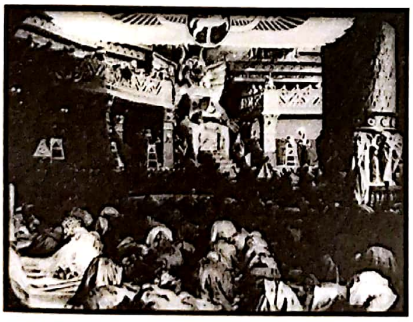
Precum Germania, Rusia a dezvoltat o cinematografie națională distinctivă, fiind într-o semiizolare cauzată de Primul Război Mondial. Înainte de război, producția rusească fusese în mare parte dominată de Pathé, care își deschisese un studio aici, în 1908, și de Gaumont, care i-a urmat în 1909. Prima companie de film deținută de un proprietar rus, fotograful A.O. Drankov, și-a început activitatea în 1907 și a reușit să fie o concurentă redutabilă pe piața locală. O a doua firmă rusă, Hanjonkov, a apărut în 1908. La începutul anilor 1910, sălile de proiecție s-au înmulțit, ceea ce a condus la apariția unor companii mai mici de producție.

Precum în alte țări europene, între 1912 și 1913 cinematograful câștiga respectabilitate și în Rusia, atrăgând printre colaboratori scriitori faimoși. Pentru că Țarul Nicolae al II-lea și familia lui erau admiratori ardenți ai filmelor, mergeau la cinema atât cetățeni din înalta societate, cât și masele. Deși majoritatea spectatorilor preferau filmele de import, în 1914 Rusia ajunsese să aibă o industrie de film mică, dar robustă.

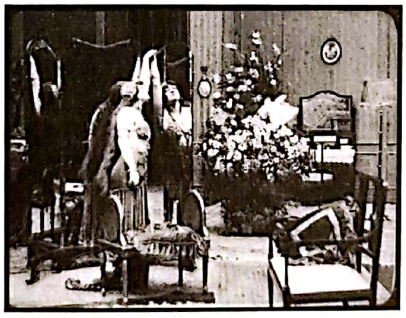
Când Rusia se pregătea pentru intrarea în Primul Război Mondial, la finalul lunii iulie 1914, granițele țării au fost închise și multe firme de distribuție străine – în primul rând, cele germane – și-au desființat filialele de la Moscova. În 1915, când Italia a intrat în război, filmele italiene au început să dispară de pe piața rusă, industria locală continuând să crească. Grație competiției reduse, au apărut noi companii rusești, cea mai importantă fiind Ermoliev.

În această eră, cineaștii ruși au avut o abordare particulară a noii forme de artă. Mai întâi, au explorat teme care aveau o notă melancolică. Și înainte de război, publicul din Rusia prefera finalurile tragice. Așa cum titra un ziar al breslei: „*Totul e bine când se termină cu bine!* Acesta e principiul de bază al cinematografiilor străine. Dar cinemaul din Rusia refuză cu îndărătnicie să accepte principiul acesta și urmează o cale proprie. La noi, *totul e bine când se termină rău* – avem nevoie de finaluri tragice".* Ritmul multor filme rusești era lent, cu pauze frecvente și gesturi deliberate

* Citat în Iuri Țivian, „Some Preparatory Remarks on Russian Cinema", în Țivian, ed., *Silent Witnesses: Russian Films 1908–1919* (Londra, British Film Institute, 1989), p. 24.



3.5. Interiorul imens al templului din *Cabiria*.



3.6. Lyda Borelli, în rolul unei actrițe rămase singură în camera ei, pozează dramatic privindu-se în oglindă în *Dar dragostea mea nu moare*.

3.7. Devotatul Maciste, văzut aici într-un cadru din *Cabiria*, a inspirat apariția genului bărbatului forțos în cinematografia italiană.

Scanned with OKEN Scanner

care le permiteau actorilor să zăbovească asupra fiecărei acțiuni.

Acest ritm lent deriva din fascinația pentru psihologie. O atracție a acestor filme era expunerea unei actorii intense și virtuoze. La acest capitol, filmele rusești erau influențate masiv de cele italiene, germane și daneze. Producătorii ruși căutau actori și actrițe care să aibă succesul Astei Nielsen. Multe filme rusești ale perioadei erau comparabile cu filmele cu dive italiene, a căror principală atracție era intensitatea jocului actoricesc. Interpretarea din filmele rusești era însă mai puțin flamboaiantă și mai internalizată.

Cei mai importanți doi regizori ruși din timpul războiului, Evgheni Bauer și Iakov Protazanov, erau maeștri ai melodramei deznădăjduite. Având o formație artistică, Bauer a intrat în cinematografie în 1912 ca scenograf, devenind apoi regizor. Mizanscena lui se caracteriza prin scenografii detaliate dispuse în adâncimea cadrului și printr-o iluminare laterală neobișnuită; de asemenea, apela uneori la mișcări de travling complexe. Mai multe dintre filmele lui Bauer au dus la extrem pasiunea rușilor pentru melancolie, concentrându-se asupra unor subiecte morbide. În *Moartea lebedei/ Umiraiușchi lebed* (1917), un artist obsesiv încearcă să capteze moartea unei balerine melancolice în pictura sa; când e transformat brusc de iubire, o sugrumă pentru a-și putea finaliza capodopera (**fig. 3.8**). Bauer a fost principalul regizor al companiei Hanjonkov, care îi oferea o libertate maximă de exprimare.

Protazanov a început să regizeze în 1912 și a colaborat în principal cu Ermoliev. Mai multe dintre filmele sale importante din această perioadă au fost transpuneri prestigioase ale unor scrieri de Pușkin și Tolstoi. Îl aveau în rolul principal pe Ivan Mosjukin, un actor de teatru care devenise extrem de popular în filme. Mosjukin era întruchiparea idealului rusesc de actorie: înalt și chipeș, cu ochi hipnotici, cultiva un stil de joc lent și înflăcărat. Mosjukin a interpretat rolul principal din *Părintele Serghei/ Oteț Serghei*, ecranizarea romanului omonim al lui Tolstoi, realizat în 1917, între revoluțiile din februarie și din octombrie, și lansat la începutul anului 1918 (**fig. 3.9**). După o scurtă perioadă de autoexil la Paris, Protazanov s-a întors acasă pentru a se număra printre cei mai de succes regizori din URSS în anii 1920.

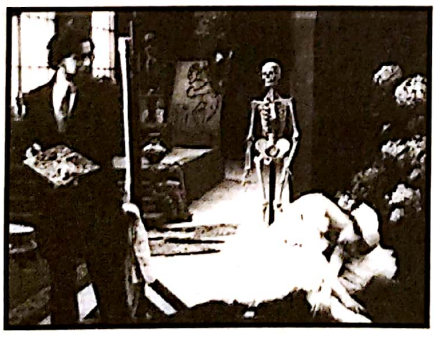
În 1916, industria rusă de film crescuse până la 30 de firme de producție. Revoluția Bolșevică din 1917 aproape a sistat producția de filme, iar stilul lent și intens dezvoltat aici în timpul războiului a ajuns în curând să pară demodat. Capitolul 6 se apleacă mai atent asupra schimbărilor apărute în cinematografia locală ca urmare a intervențiilor guvernului sovietic.

Franța

În prima parte a anilor 1910, industria de film franceză era încă prosperă. Erau construite multe cinematografe, iar cererea de filme era ridicată. Deși filmele americane importate începeau să amenințe piața, producția franceză rămânea robustă.

În 1913 însă cea mai mare companie, Pathé Frères, a făcut o serie de acțiuni care vor sfârși prin a dăuna industriei franceze. Și-a redus activitatea în tot mai costisitoarea ramură a producției pentru a se concentra pe ariile profitabile ale distribuției și exploatării. În Statele Unite, filmele franceze începeau să nu-și mai găsească locul din cauza dezvoltării firmelor independente. Pathé a ieșit din MPPC, creându-și o firmă independentă de distribuție în 1913. Această firmă a lansat mai multe seriale de succes în anii 1910, inclusiv *Primejdiile Paulinei* (vezi *Scurta perioadă de glorie a serialului,* din acest capitol). Până în 1919, concentrarea Pathé pe producția de seriale și de scurtmetraje o adusese la marginea industriei americane, dominate de firme mari, specializate în producția de lungmetraje.

Spre deosebire de Pathé, Gaumont și-a extins producția în anii de dinaintea războiului. Doi regizori



3.8. *stânga* Scena finală din *Moartea lebedei*, cu corpul eroinei servindu-i artistului drept model.

3.9. *dreapta* În *Părintele Serghei*, Protazanov apelează la lumina laterală și la mizanscena în adâncimea câmpului pentru a potența atmosfera tragică. Aici, protagonistul rezistă seducției unei femei de societate blazate.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SCURTA PERIOADĂ DE GLORIE A SERIALULUI

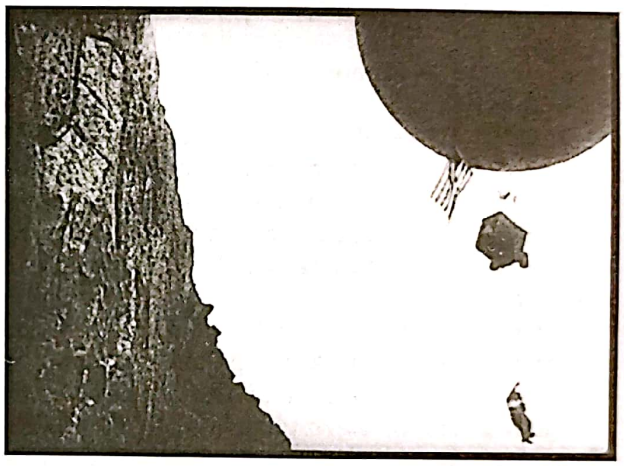
Astăzi, serialul e mai curând amintit ca o formă trivială a cinematografului, constând în mare parte din thrillere de buget mic adresate unui public tânăr de matineu al anilor 1930–1950. Totuși, serialul constituia principala atracție a multor săli de cinema în anii 1910. Episoadele serialului pot fi văzute ca o formă de tranziție între filmele de o bobină și lungmetraje. Deși unele episoade din serialele timpurii erau destul de scurte, altele durau 45 de minute sau chiar mai mult. Erau proiectate împreună cu alte filme scurte – buletine de actualități, desene animate, comedii sau filme dramatice –, dar ele formau miezul programului. Serialele erau, de obicei, bazate pe acțiune, oferind elemente palpitante precum criminali notorii, comori pierdute, locații exotice și salvări spectaculoase.

Serialul tipic avea o linie narativă care ghida toate episoadele. În mod uzual, fiecare episod se încheia într-un moment culminant, principalele personaje fiind în pericol. Aceste *cliffhangere* (numite astfel deoarece personajele sfârșeau adesea suspendate deasupra unei prăpăstii sau a unei clădiri) îi ademeneau pe spectatori să revină pentru următorul episod.

Serialele au început să fie realizate aproape în același timp în Franța și în Statele Unite. Primul serial american a fost *Aventurile lui Kathlyn/ The Adventures of Kathlyn* (1914), produs de compania Selig, cu Kathlyn Williams în rolul principal. Episoadele sale, plasate în India, erau autonome, dar exista și o linie narativă generală. Același lucru era valabil și pentru *Primejdiile Paulinei/ The Perils of Pauline*, produs de Pathé în 1914. Acest serial de enorm succes i-a adus celebritatea lui Pearl White și a inspirat alte companii să facă filme similare. Williams și White au consacrat imaginea de „regină a serialelor", o eroină (adesea descrisă drept curajoasă) care supraviețuiește numeroaselor comploturi bizare care îi pun viața în pericol (**fig. 3.10**). Spre finalul anului 1915, serialele americane deveniseră foarte profitabile și erau realizate cu mijloace tehnice similare cu ale lungmetrajelor din epocă.

Cel mai important realizator asociat acestui format a fost Louis Feuillade. Acest prolific regizor de la Gaumont a realizat în jur de 80 de scurtmetraje pe an între 1907 și 1913, lucrând în genuri diferite. Un punct de cotitură al carierei lui a fost serialul cu crime *Fantômas*, lansat începând cu 1913 și continuând în 1914 cu alte patru episoade de lungmetraj. (În ciuda acestui succes, a continuat să realizeze în paralel și comedii.) *Fantômas* adapta scrierile populare ale lui Pierre Souvestre și Marcel Allain, ale căror cărți deveniseră clasice.

Fantômas era criminalul suprem, maestrul deghizărilor, care reușea tot timpul să-i scape rivalului său Juve printre degete (**fig. 3.11**). Feuillade a filmat această poveste cu crime pe străzile Parisului și pe platouri obișnuite, creând o bizară combinație de locuri cotidiene și de evenimente fantastice, coșmarești. Următoarele lui seriale – *Vampirii/ Les Vampires* (1915), *Judex* (1916) și *Tin Minh* (1918) – au continuat acest stil. Feuillade era extrem de popular în rândul publicului larg, dar era îmbrățișat și de artiștii suprarealiști pentru calitatea poetică a operei sale (cel mai probabil neconștientizată de el). Abordarea relaxată, chiar comică, a unor întorsături



3.10. Spre finalul primului episod din *Primejdiile Paulinei*, eroina se ține de o funie care atârnă dintr-un balon lăsat de inamicul ei să plutească în derivă deasupra pământului.

3.11. Primul episod din *Fantômas* se încheie cu Juve având o vedenie cu evadatul Fantômas îmbrăcat în faimoasele lui haine de seară și cu mască, întinzându-și batjocoritor mâinile pentru a fi încătușat.

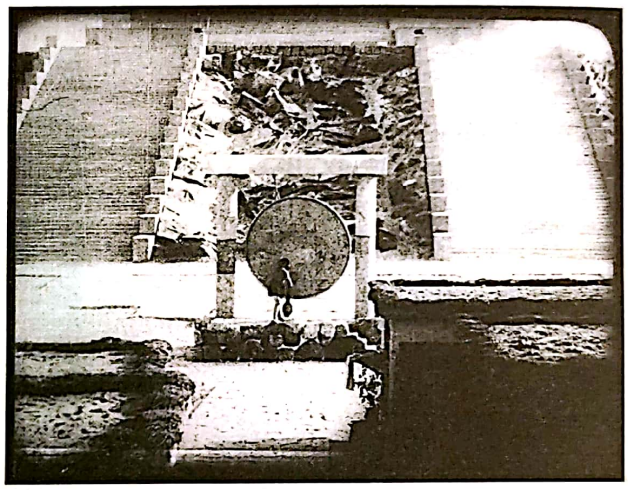
SCURTA PERIOADĂ DE GLORIE A SERIALULUI, continuare

de situație revoltătoare face ca filmele lui să pară moderne și azi.

Serialele au devenit importante și în Germania în anii 1910. *Homunculus* (1916, Otto Rippert) spunea povestea unui umanoid creat în laborator care manipula piața bursieră și, în final, încerca să controleze întreaga lume. După război, regizorul-producător Joe May s-a specializat în realizarea de seriale epice cu soția lui, Mia May – regina serialelor germane –, în rolul principal. Serialul lui în opt episoade, *Regina lumii/ Die Herrin der Welt* (1919–1920), a fost, după toate aparențele, cel mai scump proiect german al anilor imediat ulteriori războiului. Pe parcursul primelor șapte episoade, eroina trece prin tot felul de încercări în locații chineze, mayașe și africane (**fig. 3.12**). În al șaptelea episod, e salvată; al optulea descrie, în mod inteligent, realizarea unui film senzațional despre aventurile ei.

Producția de seriale a continuat să fie importantă în Franța și în alte câteva țări și în anii 1920, dar în Statele Unite a devenit o cale de a realiza programe necostisitoare adresate copiilor și sălilor de cinema mici. În era sonoră, serialul de acțiune avea același rol.

Serialele au avut o mare influență asupra formelor narative ale secolului XX. În special sub formă de melodrame, au fost, decenii bune, nelipsite din programul radiourilor. Televiziunea le-a adaptat în telenovele, iar principiul continuității narative bazate pe *cliffhangere* și-a făcut loc la orele de maximă audiență ale programelor televiziunilor în serialele dramatice din anii 1980. Filmele moderne au fost, la rândul lor, influențate de seriale. Steven Spielberg și-a bazat povestea în episoade din *Indiana Jones și căutătorii arcei pierdute/ Raiders of the Lost Ark* (1981) pe seriale de aventură. *Războiul Stelelor/ Star Wars, Matrix, Stăpânul inelelor/ The Lord of the Rings, Harry Potter* și filmele Marvel și DC au revigorat formatul serialului.



3.12. Unul dintre numeroasele decoruri ample și exotice din *Stăpâna lumii*.

importanți de la Gaumont, Léonce Perret și Louis Feuillade, și-au făcut unele dintre cele mai bune filme în această perioadă. Perret devenise faimos în 1909 ca actor de comedie, regizând propria serie de filme cu „Léonce". La mijlocul anilor 1910, a realizat și câteva filme lungi importante. *Copilul din Paris* (1913) și *Romanul unui marinar/ Le Roman d'un mousse* (1914) aveau povești melodramatice puternice despre copii răpiți. Filmele acestea erau remarcabile pentru frumusețea imaginii, includeau filmări în locații realizate cu îndemânare și o lumină de modelare neobișnuită (**fig. 3.13**). Perret varia, de asemenea, destul de des unghiurile de filmare și decupa secvențele în mai multe cadre decât norma de la acea vreme. Astfel, a sprijinit dezvoltarea posibilităților expresive ale cinematografului. Perret a lucrat la Hollywood în a doua jumătate a deceniului și a revenit în Franța pentru a realiza filme istorice în anii 1920.

Feuillade a continuat să lucreze într-o varietate de genuri, realizând inclusiv comedii și seria naturalistă *Viața, așa cum este/ La vie telle qu'elle est*. Principalele lui reușite au ținut totuși de formatul nou al serialului (vezi *Scurta perioadă de glorie a serialului*, din acest capitol).

În ciuda dominației Pathé și Gaumont în producția franceză, cele două companii nu au încercat să monopolizeze industria, ceea ce înseamnă că au coexistat pașnic cu firmele mai mici, acestea din urmă rămânând în industrie și specializându-se în realizarea anumitor tipuri de filme. Toată această activitate s-a oprit brusc odată cu începerea Primului Război Mondial. Până la finalul anului 1914, devenise clar că luptele vor continua pentru o vreme destul de îndelungată, așa că unele cinematografe s-au redeschis. În prima parte a anului 1915, producția s-a reluat la cote mai mici decât înainte. Buletinele de actualități au devenit mai importante,

Scanned with OKEN Scanner

iar companiile produceau filme de ficțiune patriotice, precum *Mame franceze/ Mères françaises* (1917, René Hervil și Louis Mercanton).

Reacția Pathé în fața războiului a fost să se concentreze pe ramura sa de distribuție din SUA, lansând filme realizate de producătorii independenți americani. Datorită succesului enorm al *Primejdiilor Paulinei* și al altor seriale ulterioare, Pathé a rămas profitabilă. Nu mai reușea să asigure însă stabilitatea producției de film franceze. Prin strategia sa de distribuție, a făcut ca filmele americane să câștige un și mai mare procent din piața franceză.

Intelectualii francezi și publicul larg adorau, în egală măsură, noile staruri americane descoperite în perioada războiului: Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, William S. Hart și Lillian Gish. Scriitorul Philippe Soupault surprinde intensitatea și șocul descoperirii filmelor americane de către parizieni: „Într-o zi, am văzut atârnând pe ziduri afișe imense lungi precum șerpii. La fiecare colț de stradă, un bărbat cu fața acoperită de o batistă roșie își îndrepta pistolul spre trecătorii pașnici. Ne imaginam că auzeam copite de cai în galop, motoare de mașini, explozii și strigăte de moarte. Ne-am grăbit spre sălile de cinema și am realizat instantaneu că totul se schimbase. Pe ecran apărea zâmbetul lui Pearl White – acel zâmbet aproape feroce care anunța revoluția, începutul unei noi lumi".*

Regina serialelor Pearl White era idolatrizată în Franța după lansarea *Misterelor New Yorkului/ Les Mystères de New York*, titlul francez al celui de-al doilea serial realizat de ea la Pathé, *Aventurile Elainei/ The Exploits of Elaine* (1915). În 1917, filmele americane au început să domine în mod absolut piața din Franța, depășind 50% din totalul filmelor distribuite aici. Impactul real al filmelor americane în Franța a devenit clar doar după terminarea războiului. Din 1918 până în 1919, companiile franceze care încercau să revină la standardele de producție anterioare au descoperit că le era, de fapt, imposibil să reducă prezența filmelor americane pe piața locală. Capitolul 4 analizează reacția industriei franceze la noua situație, în încercarea ei de a construi alternative competitive la cinematograful hollywoodian.

* Citat în Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915–1929* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), p. 10.

Danemarca

În Danemarca, filmele Nordisk supervizate de Ole Olsen au continuat să domine producția, dar au existat și alte câteva firme care funcționau în anii 1910. Din 1913 până în 1914, Nordisk și alte companii locale au trecut la realizarea de filme mai lungi, de două, trei sau chiar de patru bobine. Un istoric a rezumat astfel stilul tipic al Nordisk: „Efectele de ecleraj, poveștile, realismul scenografiei interioare, extraordinara utilizare a locațiilor naturale și urbane, intensitatea stilului naturalist de actorie, accentul pus pe destin și pe iubire".**

Opera lui August Blom, cel mai apreciat regizor de la Nordisk din acești ani, este emblematică pentru acest stil. Filmul lui cel mai important, *Atlantis* (1913), a fost cel mai lung film danez de până la acel moment. *Atlantis* era o melodramă psihologică destul de convențională, dar avea o scenografie superbă (**fig. 3.14**) și includea secvențe spectaculoase, precum cea a scufundării unui transatlantic (moment inspirat de dezastrul scufundării *Titanicului* în 1912). Filmul a avut un succes răsunător atât acasă, cât și pe plan internațional.

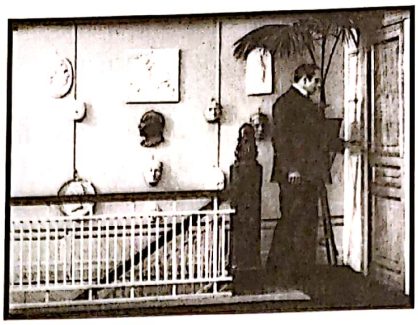
Un alt regizor de la Nordisk, Forest Holger-Madsen, a realizat un film remarcabil, *Viața unui evanghelist/ Evangeliemandens liv* (1914). Narațiunea implică o poveste în ramă și un flashback foarte lung, în care pastorul îi povestește unui tânăr episoade din perioada petrecută la închisoare din cauză că fusese acuzat pe nedrept de crimă. Povestea lui îl salvează pe tânăr de la o existență criminală. Camera întunecoasă, sumbră a pastorului, unde își spune povestea, e un exemplu al folosirii scenografiei în crearea unei atmosfere (**fig. 3.15**).

Unul dintre cei mai îndrăzneți și mai excentrici regizori ai cinemaului mut și-a început cariera în industria daneză. Benjamin Christensen a început să lucreze ca actor la mica firmă Dansk Biografkompagni, în 1911, și a ajuns în scurt timp președintele ei. El a debutat ca regizor în mod spectaculos cu *Misteriosul X* (1913), în care și juca. Era o poveste melodramatică cu spioni și trădări, filmată într-un stil îndrăzneț. Iluminarea puternică din laterale și din spate crea efecte de siluete (**fig. 3.16**); puține filme ale perioadei conțin asemenea compoziții îndrăznețe. Christensen a realizat apoi o dramă la fel de virtuoză, *Noaptea răzbunării/ Hævnens nat* (1916). Aici a adăugat travlinguri

** Ron Mottram, *The Danish Cinema before Dreyer* (Metuchen, NJ: Scarecrow, 1988), p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

3.13. Filmând în interiorul unei clădiri reale fără să apeleze la iluminarea artificială, Perret a creat contururi de siluete dramatice în *Copilul din Paris*.



3.14. Un decor întruchipând un hol al casei unui sculptor atrage privirea spectatorilor în filmul *Atlantis*, regizat de August Blom.

3.15. Un model elaborat și realist al unui peisaj urban combinat cu o lumină de modelare puternică fac din această scenă din *Viața unui evanghelist* una atipică pentru perioada în care a fost realizat filmul.

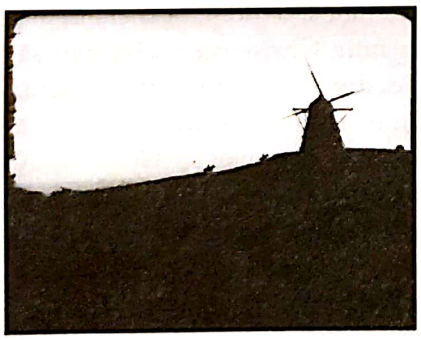
ce amplificau suspansul acțiunilor unui deținut care terorizează o familie (**fig. 3.17, 3.18**).

Christensen nu a mai realizat un alt film până în anii 1920, când *Vrăjitoria de-a lungul secolelor/ Häxan* (1922) a fost finanțat de Svensk Filmindustri. Filmul era un semidocumentar bizar, episodic, care prezenta istoria vrăjitoriei. După ce a avut probleme cu cenzura, Christensen a trecut la realizarea unor proiecte mai convenționale, regizând drame și thrillere în Germania și la Hollywood în anii 1920.

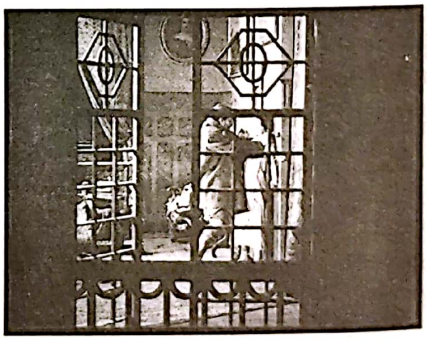
Primul Război Mondial a avut un impact amestecat asupra cinematografiei daneze. Inițial, Danemarca a avut de câștigat, deoarece, ca țară care își menținea neutralitatea în război, se afla într-o poziție unică de a livra filme pe piețe precum cea germană și cea rusă, care întrerupseseră relațiile comerciale cu partenerii economici cei mai importanți. În 1917, Revoluția Rusă a eliminat această piață, iar Statele Unite au sistat importurile din Danemarca. În anii 1910, mulți regizori și actori danezi de top au fost atrași în alte părți, mai ales în Germania și în Suedia. La finalul războiului, Danemarca nu mai era o forță semnificativă pe plan internațional.

Suedia

În 1912, Suedia tocmai începuse să producă un șir de filme inovatoare. Majoritatea erau realizate de doar trei regizori: Georg af Klercker, Mauritz Stiller și Victor Sjöström. Cinematograful suedez a avut inițial un impact nesemnificativ în afara țării, așa că realizatorii aveau la dispoziție bugete mici. Suedia a fost printre primele țări care și-au creat o cinematografie importantă apelând în mod deliberat la caracteristici particulare ale culturii naționale. Filmele suedeze se caracterizau prin dependența de peisajele nordice și



3.16. Filmarea în direcția soarelui produce imaginea conturului dramatic al unei vechi mori de vânt, ale cărei lame formează o parte a motivului „X" din *Misteriosul X*, regizat de Christensen.



3.17, 3.18. Un travling plin de suspans din *Noaptea răzbunării* debutează cu eroina privind înspăimântată pe fereastră și se mișcă apoi spre fundal cu rapiditate, pentru a revela că un intrus încearcă să forțeze intrarea în casă și să ajungă la ea.

Scanned with OKEN Scanner

prin utilizarea literaturii, a costumelor, a obiceiurilor locale. După încheierea războiului, calitățile lor specific suedeze le-au făcut să pară proaspete și le-au adus succesul în rândul spectatorilor din alte țări.

Succesul companiei daneze Nordisk fusese o inspirație în formarea unei mici firme suedeze, Svenska Biografteatern, în 1907. Aceasta va fi baza firmei omonime care va urca până în vârful industriei de film suedeze. Cu sediul în micul oraș de provincie Kristianstad, Svenska a fost mai întâi un lanț de cinematografe. În 1909, Carl Magnusson a preluat conducerea ei și a transformat-o în compania de producție cea mai importantă a țării. În 1910, Julius Jaenzon, un operator care realizase preponderent actualități, s-a alăturat companiei. El va realiza imaginea majorității filmelor regizate de Stiller și de Sjöström în anii 1910. Sub ghidarea lui Magnusson și a lui Jaenzon, firma a produs filme cu bugete mici într-un studio neîncăpător, plasat deasupra cinematografului din Kristianstad. (Această clădire e unul dintre puținele studiouri timpurii construite cu ferestre de jur împrejur care încă poate fi vizitat; găzduiește un mic muzeu al cinematografului.)

În 1912, Svenska s-a mutat într-un studio mai mare de lângă Stockholm. Primul regizor angajat a fost Georg af Klercker, care a devenit directorul de producție al companiei. În același an, actorii Mauritz Stiller și Victor Sjöström au fost angajați pentru a spori producția Svenska. Toți trei au regizat, au scris scenarii și au jucat în filmele lor. Au realizat în următorii ani multe filme scurte cu bugete modeste.

După începerea războiului, Germania a oprit importurile de filme din mai multe țări europene nordice. Deoarece puține filme au reușit să depășească acest impediment, producția suedeză a fost stimulată și cineaștii au fost, câțiva ani, destul de puțin influențați de filmele străine.

Georg af Klercker era un regizor versatil, cu un simț special pentru frumusețea picturală. Af Klercker debutase ca actor și era scenograf când s-a alăturat companiei Svenska. A ajuns în scurtă vreme să regizeze, dar nu s-a înțeles cu Magnusson și a părăsit firma în 1913. A lucrat apoi în firme mai mici de producție, în principal la Hasselbladfilm (fondată în 1915). Acolo era liderul indiscutabil al companiei, regizând majoritatea producțiilor acesteia.

Af Klercker a realizat comedii, thrillere, filme de război și melodrame bazate, în general, pe narațiuni destul de convenționale. În toate demonstrează însă un simț particular pentru peisaje, pentru ecleraj și pentru mizanscenă. Filmele lui conțin unele dintre cele mai frumoase decoruri ale perioadei, definite prin linii simple, dar pline de detalii semnificative. Af Klercker construiește cu îndemânare sugestia unui spațiu rămas în afara câmpului vizual: odăile din spate sunt adesea abia vizibile prin perdele cu ștrasuri, iar oglinzile revelează acțiunea care se petrece în afara cadrului (**fig. 3.19**). Cineastul a obținut, de asemenea, interpretări subtile și reținute din partea actorilor cu care a lucrat. Din 1918 până în 1919, Hasselblad a trecut prin diverse procese de fuziune, fiind absorbită de Svenska Bio, care avea să devină apoi Svensk Filmindustri (denumire păstrată până în zilele noastre). În acel punct, af Klercker a renunțat la regie pentru a intra în lumea afacerilor.

Colegii mai cunoscuți ai lui af Klercker, Stiller și Sjöström, au rămas amândoi la Svenska, regizând, jucând și scriind scenarii. Au fost extrem de prolifici până au plecat la Hollywood, Sjöström în 1923, iar Stiller în 1925. Din păcate, majoritatea negativelor filmelor realizate de Svenska au fost distruse într-un incendiu din 1941. Acest dezastru, una dintre cele mai tragice pierderi din multele incendii care au distrus colecțiile pe nitrat, face ca puține filme timpurii ale lui Svenska să supraviețuiască până azi. Majoritatea filmelor lui Stiller și Sjöström rămase în circulație au fost reproduse după copii pozitive.

Atât de multe dintre filmele timpurii ale lui Mauritz Stiller s-au pierdut, încât e dificil să-i analizăm cariera anterioară mijlocului anilor 1910. E cel mai adesea amintit datorită umorului urban al câtorva filme pe care le-a realizat între 1916 și 1920, precum

3.19. Spațiul din afara planului vizibil în filmul *Misterioasa noapte de 25/ Mysteriet natten till den 25e* (1917): hoțul realizează, atunci când privește spre oglindă, că detectivul stă ascuns și îl așteaptă.

Scanned with OKEN Scanner

și pentru ecranizările după romanele scriitoarei suedeze Selma Lagerlöf, câștigătoare a premiului Nobel pentru literatură.

Umorul particular al lui Stiller se revela de minune în comedia *Cel mai bun film al lui Tomas Graal/ Thomas Graals bästa film* (1917). În acest film, un scenarist-actor excentric (interpretat încântător de Victor Sjöström) zărește și se îndrăgostește de o tânără femeie, Bessie, și refuză să finalizeze scenariul comandat de studio dacă fata nu e găsită și convinsă să joace în film. Între timp, exuberanta Bessie îl refuză pe logodnicul ales de părinții ei bogați și decide să accepte rolul (**fig. 3.20**). Filmul alternează între cele două personaje principale, incluzând scene din scenariul la care lucrează eroul, unde e imaginată o poveste de dragoste între el și Bessie. Într-un final, cei doi ajung să se întâlnească și se logodesc. Rezultatul e unul dintre cele mai inteligente filme despre lumea filmului produse în era mută. S-a bucurat de un succes atât de mare, încât a avut o continuare: *Copilul cel mai bun al lui Tomas Graal/ Thomas Graals bästa barn* (1918), în care perechea se căsătorește și are un copil.

Cel mai cunoscut film al lui Stiller a fost antiteza acestor comedii. O tragedie plasată în Suedia din perioada Renașterii, *Comoara lui Arne/ Herr Arnes Pengar* (1919) ecraniza o poveste scrisă de Lagerlöf. Trei mercenari evadați jefuiesc castelul lui Sir Arne, încercând să fugă cu comoara acestuia. Portul orașului e însă înghețat, forțându-i să rămână în localitate până la primăvară. Tânăra Elsalill, unica supraviețuitoare a masacrului, se îndrăgostește de Sir Archie, nerealizând că e unul dintre criminali. În ciuda iubirii lui pentru Elsalill, bărbatul o folosește pe post de scut într-o încercare zadarnică de evadare. Scena finală îi prezintă pe localnici transportând pe zăpadă coșciugul fetei, sub primele raze ale primăverii (**fig. 3.21**).

Stiller a continuat să realizeze atât comedii, cât și drame. În 1920, a regizat *Erotikon*, adesea considerat prima comedie sofisticată despre sex. Filmul trata cu lejeritate relațiile romantice ale personajelor: o tânără casnică neglijată de soț care începe o aventură cu un bărbat arătos, în timp ce soțul ei de vârstă mijlocie, un profesor destul de retras, se cuplează cu nepoata lui frumoasă. *Erotikon* s-ar putea să-l fi influențat pe regizorul german Ernst Lubitsch, care avea să devină faimos pentru apropourile sexuale istețe din filmele realizate la Hollywood în anii 1920. Stiller a ecranizat și un alt roman scris de Lagerlöf, filmul în două părți *Legenda lui Gösta Berling/ Gösta Berling Saga* (1924). Această poveste despre un pastor excomunicat, sfâșiat între o viață desfrânată și iubirea pentru o contesă nefericită în căsnicie, include câteva secvențe și interpretări actoricești remarcabile; printre acestea, se numără primul rol major al tinerei Greta Garbo, în rolul contesei. Garbo a fost descoperită de Stiller și amândoi aveau să plece în curând către Hollywood, unde cariera ei a avut mai mult succes decât a lui.

Victor Sjöström a fost unul dintre cei mai importanți regizori ai întregii epoci mute. Regia lui era austeră și naturalistă. Folosea un stil reținut de actorie și realiza mizanscene în adâncimea câmpului, atât în locații reale, cât și în studio. Narațiunile lui prezentau adesea foarte detaliat consecințele cumplite ale unei singure acțiuni.

Capodopera timpurie a lui Sjöström, *Ingeborg Holm* (1913), începe cu o familie fericită din clasa de mijloc. Tatăl se îmbolnăvește și moare, iar soția decade în sărăcie și în nebunie, încercând în zadar să-și păstreze copiii. Filmul e format, în mare parte, din cadre lungi care prezintă o serie de acțiuni desfășurate în adâncimea câmpului vizual (**fig. 3.22–3.26**). Ritmul lent și constant al filmului creează o reprezentare remarcabilă a sorții nefericite a protagonistei, în ciuda faptului că *Ingeborg Holm* durează doar 70 de minute.

Terje Vigen (1916) ilustrează măiestria lui Sjöström în folosirea peisajelor ca elemente expresive ale acțiunii. În timpul războiului, marinarul Terje Vigen încearcă să ascundă provizii pe șlepul lui, dar e capturat de inamici. Pe perioada lungii sale captivități, soția și copilul îi mor din cauza foamei. Ani mai târziu, protagonistul plin de resentimente ajunge să aibă un ascendent asupra familiei bărbatului care îl capturase și

3.20. Eroina din *Cel mai bun film al lui Tomas Graal* află că va juca într-un film și exersează diverse stiluri de actorie – aici, un stil flamboaiant care parodiază filmele italiene cu dive.

3.21. La finalul filmului *Comoara lui Arne*, corpul protagonistei e purtat dincolo de vaporul înghețat cu care mercenarii speraseră să fugă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

3.22

3.23

3.24

3.25

3.26

3.22–3.26. În *Ingeborg Holm*, un cadru construit în adâncimea câmpului o arată pe eroină despărțindu-se de fiul ei. Ezitând să o părăsească, băiatul se întoarce să o îmbrățișeze încă o dată când portarul deschide poarta (**fig. 3.22**). Când băiatul se îndepărtează din nou, însoțit de mama adoptivă, Ingeborg se retrage sub tocul ușii (**fig. 3.23**). Băiatul mai revine o dată (**fig. 3.24**) și, nemaivăzându-și mama, o urmează trist pe mama lui adoptivă (**fig. 3.25**). După ce au plecat cei doi, portarul încuie poarta și se întoarce fix în momentul în care Ingeborg apare din nou și aproape leșină (**fig. 3.26**). Punerea în scenă a eroinei, cu spatele la cameră, ilustrează refuzul lui Sjöström de a supralicita prezentarea emoțiilor.

trebuie să decidă dacă să se răzbune pe el. Din nou, narațiunea trasează rezultatul unui anumit eveniment, petrecut demult, indicând că personajele sunt conduse de o soartă implacabilă. Sjöström potențează narațiunea folosind marea pe post de fundal proeminent al unei părți extinse a acțiunii, părând să reflecte furia protagonistului (**fig. 3.27**).

Peisajele erau foarte prezente și în *Proscrișii/ Berg-Ejvind och hans hustru* (1917). Din nou, o singură acțiune, furtul unei oi de către protagonistul disperat să-și hrănească familia, îi afectează întreaga viață. Fugind de arest (**fig. 3.28**), Berg-Ejvind găsește un loc de muncă temporar și sigur la ferma unei văduve bogate pe nume Halla. Cei doi se îndrăgostesc, dar el e hăituit de autorități. Abandonându-și proprietatea, Halla îl urmează pe Berg-Ejvind în munți, unde locuiesc împreună mai mulți ani înainte să moară îmbrățișați în timpul unui viscol. Sjöström a subminat cu îndrăzneală romantismul intens al poveștii incluzând în ultima secvență, petrecută într-o cabană înzăpezită, o ceartă urâtă și meschină între cei doi; se împacă până la urmă, chiar înainte să moară.

Războiul restricționase exporturile filmelor suedeze, iar *Proscrișii* a fost primul care a explodat pe scena internațională. Francezii, bulversați de recenta invazie a filmelor americane, au reacționat cu încântare. Criticul și viitorul cineast Louis Delluc a lăudat filmul astfel: „Iar publicul e luat pe sus de emoție. Pentru că publicul e copleșit de peisajele pustii, de munții, de costumele rustice, de urâțenia austeră și, în același timp, de lirismul unor sentimente atât de îndeaproape observate, de adevărul lungilor secvențe centrate exclusiv pe cuplu, de încercările violente prin care trec protagoniștii, de finalul tragic înălțător cu cei doi îndrăgostiți ajunși la vârsta bătrâneții, care părăsesc viața într-o ultimă îmbrățișare pe fundalul peisajului pustiu acoperit de zăpadă“.*

În general, cinematografia suedeză a fost recunoscută ca prima alternativă semnificativă la Hollywood apărută după război.

De și mai mult succes s-a bucurat *Trăsura-fantomă/ Körkarlen* (1920, Victor Sjöström), o altă ecranizare a unui roman scris de Selma Lagerlöf. Filmul utilizează mijloace extrem de complexe pentru a spune povestea

* Louis Delluc, „Cinema: The Outlaw and His Wife“ (1919), în Richard Abel, ed. *French Film Theory and Criticism 1907–1939, vol. 1* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988), p. 188.

3.27. *stânga* Ani buni după moartea familiei sale, protagonistul plin de resentimente din *Terje Vigen* răcnește cu furie în direcția valurilor mării.

3.28. *dreapta* Eroul fugar (jucat de Sjöström) rătăcește prin vastele peisaje rurale din *Proscrișii*.

unui bădăran beţiv care e foarte aproape de moarte într-un cimitir, la miezul nopții din ajunul Anului Nou. Moartea îi oferă o a doua șansă, propunându-i să o însoțească într-o trăsură-fantomă pentru a fi martorul consecințelor devastatoare ale comportamentului lui asupra vieților celor două femei care îl iubesc. Supraimpresiunile spectrale (obținute în întregime la nivelul camerei, în timpul filmării) au fost printre cele mai elaborate de până la acel moment. Povestea din *Trăsura-fantomă* era narată prin intermediul unor flashbackuri foarte minuțios interconectate, procedeu care va influența o bună parte a cinematografului european din anii 1920.

În mod ironic, tocmai succesul său internațional i-a adus cinematografiei suedeze declinul. După 1920, Svenska s-a concentrat pe realizarea unor filme de prestigiu costisitoare croite special pentru export. Doar câteva dintre acestea – de pildă, *Legenda lui Gösta Berling* – au fost succese artistice. Reputația tot mai mare a lui Stiller și a lui Sjöström a determinat companiile hollywoodiene să îi invite să lucreze în SUA. În plus, alte țări reușeau să intre pe piața internațională, iar mica cinematografie suedeză nu putea să le concureze. După 1921, producția de filme din Suedia s-a prăbușit.

CINEMATOGRAFIA HOLLYWOODIANĂ CLASICĂ

MPPC dominase industria de film americană între 1908 și 1911, dar își pierduse o mare parte din putere după ce o sentință judecătorească din 1912 decisese că brevetul asupra buclei Latham nu implică controlul asupra tuturor aparatelor de filmat (vezi *Dezvoltarea cinematografiei americane*, din Capitolul 1). Firmele independente s-au regrupat și s-au dezvoltat într-un sistem de studiouri care va constitui centrul producției americane de filme în următoarele decenii. Anumite roluri în procesul realizării filmelor – de pildă, cel de producător – aveau să devină centrale. În plus, *star system*-ul avea să ajungă la apogeu, pe măsură ce actorii faimoși au pretins salarii enorme și chiar au început să producă ei înșiși filme.

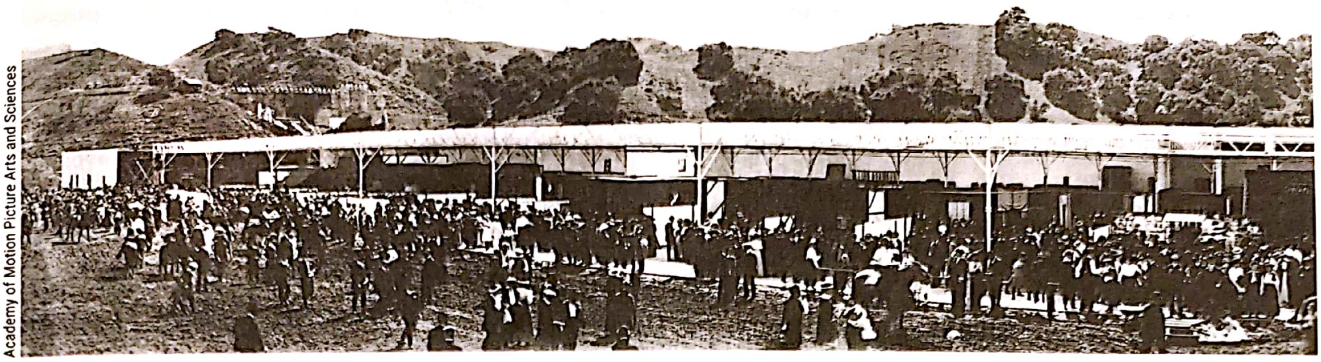
Formarea primelor studiouri majore

Procesul de constituire a sistemului hollywoodian de studiouri a implicat adesea combinarea a două sau mai multe firme mici de producție și de distribuție. În 1912, producătorul independent Carl Laemmle, care luptase cu încăpățânare împotriva MPPC, a fost esențial în formarea Universal Film Manufacturing Company, o firmă de distribuție care urma să lanseze producțiile companiei conduse tot de Laemmle, Independent Motion Picture Company, și ale altor câteva firme independente și străine. Până în 1913, Laemmle a reușit să câștige controlul asupra noii companii, iar în 1915 a inaugurat Universal City, un studio plasat la nord de Hollywood (**fig. 3.29**), punând bazele unui complex care există și astăzi. Universal se îndrepta deja spre integrarea verticală, îmbinând producția și distribuția în cadrul aceleiași companii.

Tot în 1912, Adolph Zukor a avut un imens succes cu importul și distribuția filmului de lungmetraj francez *Regina Elisabeta*, cu Sarah Bernhardt în rolul principal. Zukor a fondat apoi Famous Players in Famous Plays (Actori Faimoși în Piese Faimoase), pentru a exploata *star system*-ul și ecranizările literare prestigioase. Famous Players va face în curând parte din cel mai puternic studio de la Hollywood. Un alt pas înspre sistemul de studiouri a fost mișcarea din 1914 a lui W.W. Hodkinson, care a fuzionat 11 firme de distribuție locale pentru a forma Paramount, prima firmă de distribuție care distribuia pe plan național exclusiv filme de lungmetraj. Zukor va distribui în curând prin Paramount filmele produse de compania lui, Famous Players.

O altă companie dedicată producției de lungmetraje a fost fondată în 1914. Jesse L. Lasky Feature

Scanned with OKEN Scanner



3.29. Un rând de scene în aer liber din Universal City, circa 1915. Mai multe filme puteau fi realizate simultan pe platouri construite unul lângă altul. Partea de deasupra scenelor era acoperită cu materiale translucide care permiteau difuzia puternicului soare californian.

Play Company se baza în primul rând pe filmele realizate de fostul dramaturg Cecil B. De Mille. Lasky își distribuia, de asemenea, filmele proprii prin Paramount. În 1916, Zukor a preluat conducerea Paramount, a fuzionat companiile Famous Players in Famous Plays și Jesse L. Lasky Feature Play Company într-o nouă firmă numită Famous Players-Lasky, Paramount devenind filiala ei de distribuție. Aceasta a fost o altă mișcare-cheie înspre fuziunea firmelor de producție și de distribuție americane mai mici în companii mai dezvoltate și integrate vertical. Paramount a ajuns în scurt timp să controleze multe dintre starurile cele mai populare ale erei mute – Gloria Swanson, Mary Pickford și Douglas Fairbanks –, precum și pe unii dintre regizorii de top ai Americii: D.W. Griffith, Mack Sennett și De Mille.

Alte companii apărute în anii 1910 vor fi cruciale pentru coagularea industriei. Sam, Jack și Harry Warner au trecut de la exploatarea filmelor la distribuție, fondând Warner Bros. în 1913. Până în 1918, au început să și producă, dar au rămas relativ puțin dezvoltați până în anii 1920. William Fox, care coordona activități restrânse de exploatare, distribuție și producție, a fuzionat toate cele trei companii pentru a forma Fox Film Corporation, în 1914. Noua firmă va deveni un jucător important al Hollywoodului anilor 1920 (fiind, într-un final, redenumită 20th Century-Fox, în 1935). Trei firme mai mici care vor fuziona pentru a forma MGM, în 1924, și-au început activitatea în această perioadă: Metro în 1914, iar Goldwyn și Mayer în 1917.

O provocare majoră pentru puterea crescândă a Paramount avea să apară în curând. Paramount lansa în jur de 100 de lungmetraje pe an și pretindea sălilor de cinema să le distribuie pe toate (în două programe săptămânale), dacă doreau să aibă acces la oricare dintre filmele pe care le distribuia. Aceasta e o formă timpurie de *block booking* (rezervare în bloc), o practică ce va fi în permanență contestată în viitor drept una monopolistă. În 1917, proprietarii mai multor săli de cinema au opus rezistență acestei tactici, cooperând pentru a finanța și distribui împreună filme independente. Au format First National Exhibitors Circuit (Primul Circuit Național al Exploatanților de Filme), care va furniza filme către sute de cinematografe din întreaga țară.

Zukor a răspuns acestei inițiative convingându-i, în 1919, pe câțiva investitori de pe Wall Street să finanțeze achiziția de săli de cinema care urmau să intre în administrarea companiei lui. Acest moment a pregătit scena unei mai mari implicări a băncilor newyorkeze în industria de film emergentă. Strategia Paramount, de a da unei singure companii controlul asupra producției, distribuției și exploatării, a devenit un model al integrării verticale pentru studiourile hollywoodiene.

În această perioadă, Germania abia începea să dezvolte o industrie integrată vertical (vezi Capitolul 5). Firma cea mai mare din Franța, Pathé, renunța la integrarea verticală diminuând și apoi sistând producția. Integrarea verticală a ajutat Hollywoodul să devină cel mai puternic sistem de studiouri al lumii.

Controlul asupra producției de filme

Studiourile hollywoodiene au fost adesea comparate cu fabricile, livrând șiruri de filme similare realizate parcă pe bandă rulantă. Această caracterizare e doar parțial conformă cu realitatea. Fiecare film era diferit și necesita așadar o planificare și o execuție specifice. Studiourile au dezvoltat totuși metode cât mai

Scanned with OKEN Scanner

eficiente de a realiza filme. În 1914, majoritatea firmelor mari distingeau deja între regizor, care era responsabil de procesul de filmare, și producător, care supervizа întreaga producție.

Munca de filmare devenea tot mai împărțită între diverși specialiști. Existau departamente distincte dedicate, de pildă, scrierii de scenarii, iar în cadrul acestora un scriitor se putea specializa în redactarea structurilor narative, a dialogurilor sau a intertitlurilor. Versiunea scenariului folosită în timpul filmării era *scenariul de continuitate*, care spărgea acțiunea în cadre individuale și numerotate.

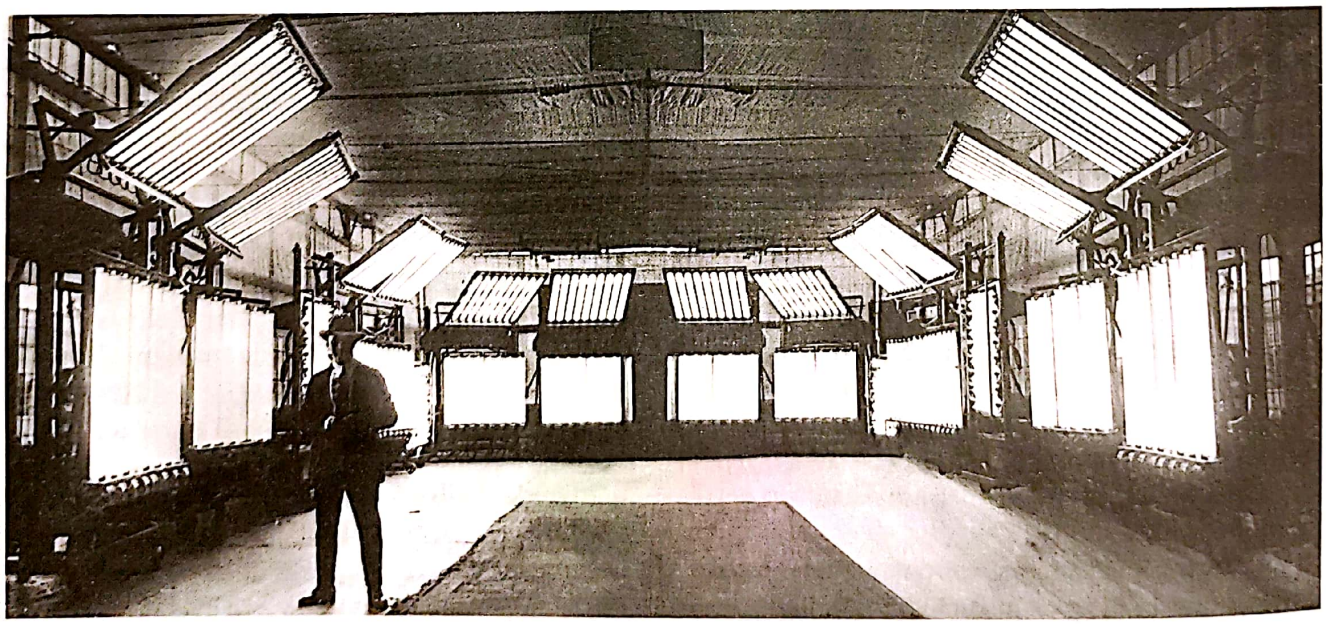
Scenariul îi permitea producătorului să estimeze cât va costa un anumit film. Scenariul de continuitate, de asemenea, le permitea celor care lucrau la realizarea unui film să își coordoneze activitățile, deși se putea întâmplă uneori să nu ajungă niciodată să comunice direct unii cu alții. În faza de planificare a filmării, scenograful apela la scenariu pentru a determina ce tipuri de decoruri erau necesare. După finalizarea filmării, monteurul asambla filmul ghidându-se după numerele afișate pe o tăbliță la începutul fiecărei duble, care corespundeau anumitor cadre din scenariu. Aceste cadre erau menite să se potrivească la fiecare tăietură de montaj, creând astfel o continuitate la nivelul acțiunii narative.

Marile companii de film au investit, de asemenea, în diverse tipuri de imobile în anii 1910, preponderent în zona din jurul Los Angelesului. Inițial, aceste investiții vizau în primul rând filmările în aer liber pe scene acoperite. Până la finalul anilor 1910, au fost totuși construite mai multe studiouri ample și întunecoase, fie acoperindu-se pereții de sticlă, fie construindu-se incinte lipsite de ferestre (**fig. 3.30**). Aici, cineaștii controlau, cu ajutorul unor lămpi electrice, nivelul de luminozitate. Aceste studiouri aveau și platouri exterioare, unde puteau fi construite scenografii imense; pentru a face economii, firmele de producție păstrau uneori aceleași decoruri de la o producție la alta, folosindu-le din nou și din nou.

Și la acest nivel, Hollywoodul se afla la mare distanță de țările competitoare. Puține firme își puteau permite să angajeze atât de mulți specialiști și numai un număr mic de studiouri din afara SUA aveau dotări și spații de filmare comparabile cu ale marilor companii americane.

Procesul de filmare în Hollywoodul anilor 1910

La finalul anilor 1910, spectatorii străini, mulți dintre ei decuplați de la produsele hollywoodiene pe durata războiului, se minunau de schimbările suferite de filmele americane în acest interval. Dincolo de starurile captivante și de scenografiile superbe, ele erau montate într-un ritm rapid și erau șlefuite la nivel stilistic. Un motiv al acestei atractivități era că cineaștii americani începuseră să exploreze posibilitățile stilului clasic hollywoodian, îmbinând tehnica vizuală și claritatea narativă (vezi *Pași timpurii spre narațiunea clasică*, din Capitolul 2).



Bison 101 Archive

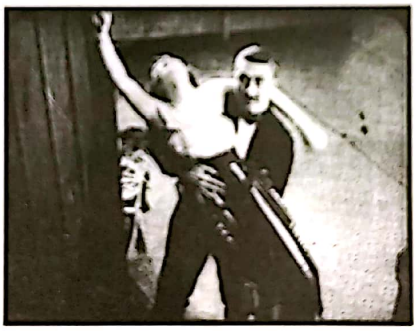
3.30. Producătorul Thomas H. Ince stă în picioare în studioul lui, Inceville. Acoperișul de sticlă și pereții sunt acoperiți cu pânză pentru a permite utilizarea iluminării artificiale. Studiourile construite mai târziu nu mai aveau ferestre.

Scanned with OKEN Scanner

Cineaștii au continuat să folosească montajul paralel în moduri tot mai complexe. În plus, până la mijlocul anilor 1910, secvențele individuale plasate în același spațiu erau împărțite în mai multe cadre, începând cu un plan general de referință, urmat de unul sau mai multe planuri apropiate care prezentau părți ale acțiunii. Regizorii și directorii de imagine trebuiau să sincronizeze pozițiile și mișcările actorilor și obiectelor la fiecare tăietură, în așa fel încât modificarea încadraturilor să fie cât mai puțin observabilă. Cadrele subiective erau folosite mult mai des și cu mai multă flexibilitate. Decupajul plan/contraplan în secvențele de conversație fusese o raritate la începutul anilor 1910 (vezi *Începutul sistemului de continuitate*, din Capitolul 2), dar până în 1917 ajunsese să fie folosit cel puțin o dată în fiecare film (**fig. 3.31, 3,32**). La fel de comune erau trecerile de la personaje uitându-se într-o anumită direcție către cadre subiective prezentând aspectele privite de acestea (**fig. 3.33, 3.34**). Într-adevăr, până în 1917 tehnicile fundamentale ale montajului de continuitate, inclusiv aderența la regula celor 180 de grade, sau la axul acțiunii fuseseră deja șlefuite. Cineaștii împărțeau, în mod uzual, în mai multe cadre până și cele mai simple secvențe, apropiindu-se de personaje și plasând camera în diferite poziții în interiorul unei anumite acțiuni (**fig. 3.35–3.37**). Această manieră, bazată pe montaj, de a construi un spațiu contrasta considerabil cu cea utilizată în Europa în aceeași perioadă (vezi *Precizia mizanscenei în cinematograful european*, din acest capitol).

Aspectul cadrelor individuale s-a schimbat și el. Majoritatea filmelor timpurii foloseau iluminarea

3.31–3.32. O conversație între eroul jucat de Douglas Fairbanks și antagonistul din *Nebunia Manhattanului/ Manhattan Madness* (1916, Allan Dwan) montată în plan/ contraplan.



3.33–3.34. O trecere de la planul unui bărbat care privește undeva în partea de jos la unul filmat de sus indică perspectiva lui asupra personajelor aflate în capul scărilor în *Sinceritatea ei/ The On-the-Square Girl* (1917, George Fitzmaurice).

3.35–3.37. Un exemplu tipic de folosire a montajului de continuitate în *Codul ei de onoare/ Her Code of Honor* (1919, John Stahl). Un plan general de referință de la o petrecere (care nu e arătată) se continuă cu un plan mai apropiat cu tânărul și tânăra conversând și apoi printr-un plan mediu cu bunicul, privindu-i cu încântare. În final, un plan filmat de la distanță reconfirmă spațiul prezentând toate cele trei personaje împreună.

Scanned with OKEN Scanner

Cum poți direcționa atenția spectatorilor pe parcursul unei secvențe? Studiourile hollywoodiene preferau să pună laolaltă cadre destul de strânse cu personajele, mutând atenția de la unul la altul. Prin contrast, mulți cineaști europeni din anii 1910 continuau să se bazeze pe mizanscena în cadre lungi (vezi *Mizanscena în adâncimea câmpului*, din Capitolul 2). Și-au rafinat însă abordarea prin crearea unei coregrafii complexe de negăsit în perioada timpurie.

În anii 1910, regizorii europeni se bazau adesea pe scenografii care aveau adâncime. Încadrau acțiunile în ferestre sau în alte tipuri de contururi pentru a atrage privirea spectatorilor. Realizau compoziții precise și care se modificau treptat prin mișcarea actorilor apropiindu-se sau, din contră, îndepărtându-se de cameră și prin mutarea lor dintr-o parte într-alta a cadrului pentru a revela acțiuni importante din depărtare.

Louis Feuillade recurgea adesea la mizanscena în adâncimea câmpului pentru a reda narațiuni derulate rapid. Cadrul lung de început din *Vampirii* are loc la sediul unui ziar, unde eroul descoperă că un dosar despre banda Vampirilor dispăruse de pe biroul lui (**fig. 3.38–3.40**).

Până la mijlocul anilor 1910, regizorii ajunseseră să apeleze la decoruri de interior cu o adâncime mai mare decât în *Abisul/ Afgrunden*, din 1910. În *Assunta Spina* (1915), regizorul Gustavo Serena aduce acțiunea din primul plan mai aproape de noi decât o făcea Louis Feuillade, iar fundalul e mult mai îndepărtat. Michele, acuzat de crimă, e supus judecății unui tribunal, iar mizanscena ne direcționează cu grijă atenția dinspre expresia lui tulburată din fundal spre reacția îndurerată a mamei, plasate în primul plan (**fig. 3.41–3.43**).

3.38. *Vampirii*: Philippe a intrat prin ușa din spate și deschide acum un sertar al unui birou din primul plan.

3.39. În timp ce el reacționează la constatarea pierderii dosarului, unul dintre colegii lui se ridică, părând îngrijorat.

3.40. Colegul vrea să plece, dar Philippe îl cheamă înapoi. În curând, îi va mărturisi că dosarul a dispărut, sub privirile altor doi reporteri.

3.41. *Assunta Spina*: după așezarea judecătorului, o femeie intră grăbită în sala de judecată, iar Michele privește în direcția camerei.

3.42. Mai multe femei se înghesuie în prim-plan, blocând vederea altor oameni din sală, dar lăsând vizibilă fața lui Michele.

3.43. În final, când mama lui Michele se întoarce cu fața spre cameră, în centrul imaginii, pentru a-și revela durerea, celelalte femei o alină, blocându-l cu corpurile lor pe Michele, în așa fel încât să ne putem concentra asupra reacției ei.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Într-o altă secvență din *Nervi/ Nerven* (1919), un bărbat ia o sticlă cu otravă dintr-un cabinet, în timp ce sora lui oarbă îl simte că face ceva periculos. Într-o manieră îndrăzneață, regizorul Robert Reinert absoarbe stilul american al montajului bazat pe cadre apropiate în mizanscena în adâncime de tip european (**fig. 3.44–3.46**). Precum în exemplele anterioare, regizorii și actorii trebuiau să planifice cu atenție modul în care schimbarea poziției lor deschidea vizual sau bloca accesul la acțiuni importante din fundal.

În anii 1920, regizorii europeni au adoptat sistemul hollywoodian al montajului de continuitate. Recursul la o mizanscenă precisă, în cadre lungi, a ajuns să fie întâlnit mai rar. Va fi revitalizat în anii 1930, când introducerea sonorului a încurajat practica aceasta.

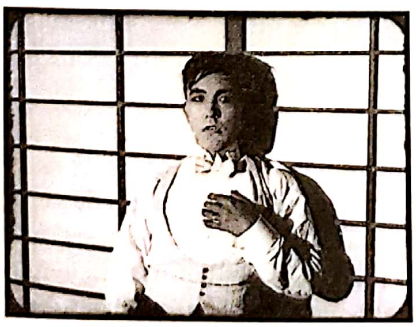
3.44. *Nervi*: Johannes intră în cabinet pentru a sustrage otrava.

3.45. Pășește în direcția camerei, examinând sticla cu otravă.

3.46. Pe măsură ce se apropie de cameră, fața surorii lui se ivește într-un loc lăsat liber în mijlocul cadrului.

plată și omnidirecțională, provenită de la razele solare, de la becuri artificiale sau dintr-o combinație a celor două surse. La mijlocul anilor 1910, cineaștii au experimentat diverse efecte de ecleraj, luminând doar bucăți ale anumitor scene, motivate de căderea luminii din anumite surse specifice. Cel mai influent film care a folosit această tehnică a fost *Forfaiture/ The Cheat* (1915), regizat de Cecil B. De Mille (**fig. 3.47–3.49**), care folosea lămpi cu arc derivate din teatru. Până la finalul anilor 1910 și începutul anilor 1920, studiourile mari de film se puteau lăuda cu o gamă vastă de lămpi foarte diferite și adaptate fiecărei nevoi.

Pe măsură ce filmele de lungmetraj se standardizau, cineaștii de la Hollywood și-au stabilit linii directoare mai ferme pentru crearea unor narațiuni inteligibile. Acestea au suferit doar mici modificări până în zilele noastre. Narațiunile hollywoodiene sunt bazate pe lanțuri cauzale clare, urmate de efecte la fel de clare, iar majoritatea acestora implică psihologia personajelor (iar nu forțe sociale sau naturale). Fiecare personaj important beneficiază de un set de caracteristici coerente și ușor de înțeles. Protagonistul hollywoodian tipic e orientat spre realizarea unor obiective precise, aspirând să aibă succes la muncă, în sport sau în orice



3.47–3.49. Lumina venind dinspre un singur reflector puternic plasat în partea stângă, în afara cadrului, creează o siluetă dramatică proiectată pe un perete translucid după ce eroul e împușcat, în *Forfaiture*.

altă activitate. Obiectivul eroului intră în conflict cu dorințele altor personaje, iscând pe parcurs tot felul de probleme care se vor rezolva doar la final – de regulă, finalul e unul fericit.

Filmele hollywoodiene își sporesc atractivitatea incluzând, de obicei, două linii narative interdependente. Aproape inevitabil, una e legată de o poveste de dragoste, care se împletește cu hotărârea protagonistului de a-și atinge obiectivul. Narațiunea se bazează, de asemenea, pe suspans prin includerea unor termene-limită și a unor conflicte ce escaladează pe parcurs, precum și a unor salvări de ultim moment. Aceste principii de narațiune au contribuit la popularitatea internațională durabilă a filmelor americane.

Filme și cineaști

În această perioadă, marile companii hollywoodiene au crescut enorm. Filmele de lungmetraj (de aproximativ 75 de minute) dominau programele cinematografelor după 1915. Studiourile concurau pentru a semna contracte de lungă durată cu cei mai populari actori. Unele staruri, precum Mary Pickford și Charles Chaplin, câștigau mii, chiar zeci de mii de dolari pe săptămână, spre finalul deceniului. Studiourile au cumpărat drepturi asupra multor opere literare faimoase și le-au adaptat special pentru a-și pune în valoare starurile.

Imensa expansiune a producției de film americane necesita numeroși regizori. Unii dintre ei debutaseră înainte, iar o generație mai tânără a început să profeseze în această perioadă.

Thomas H. Ince și D.W. Griffith Thomas H. Ince e amintit în primul rând pentru succesul lui ca producător independent. A transformat filmarea în studio într-o activitate mai eficientă prin pregătirea unor scenarii detaliate care controlau toate fazele producției. Așa-numitul „scenariu de continuitate", cunoscut mai târziu sub denumirea de „scenariu de filmare", era o descriere cadru cu cadru a acțiunii, cuprinzând indicații legate de costume, scenografie, recuzită și uneori de ecleraj.

Existența unei evidențe pe hârtie a tuturor acestor elemente le permitea actorilor și echipei să își coordoneze munca fără probleme. Pe măsură ce narațiunile deveneau tot mai complexe și stilul de continuitate necesita tot mai multe cadre, scenariul de continuitate putea funcționa ca un plan detaliat al filmului final. În timpul filmării, regizorul și operatorul puteau nota în scenariu toate cadrele suplimentare trase, iar astfel monteurul putea ști unde trebuia inserat materialul respectiv.

Ince a regizat un scurtmetraj la începutul anilor 1910 și a realizat unul dintre filmele de lungmetraj pacifiste apărute înaintea intrării Americii în Marele Război. *Civilizație/ Civilisation* (1916, coregizat împreună cu alți doi cineaști) e plasat într-un regat mitic condus de un tiran însetat de război. Iisus Hristos intră în trupul unui tânăr pacifist care murise în luptă, trezindu-l la viață, și îl convertește pe rege prin intermediul unui mesaj de pace (**fig. 3.50**). Acesta a fost ultimul film regizat de Ince, după care s-a concentrat pe producție până la moartea sa, în 1924, producând, printre altele, majoritatea westernurilor lui William S. Hart.

În 1913, D.W. Griffith a părăsit compania Biograph, unde realizase mai mult de 400 de filme scurte după 1908. Biograph era reticentă în a-i permite lui Griffith să regizeze filme mai lungi de două bobine. În ciuda rezistenței opuse de firmă, după succesul filmului italian *Quo Vadis?*, Griffith a finalizat un film istoric de patru bobine, *Iudita din Betulia/ Judith of Bethulia* (1913). Dar acesta avea să fie ultimul film realizat pentru Biograph. În 1914, Griffith a regizat patru filme de lungmetraj pentru Mutual, firma independentă de distribuție pe care o coordona; dintre acestea, *Conștiință răzbunătoare/ The Avenging Conscience* includea scene fantastice inspirate de povestirea lui Edgar Allan Poe, „Inima care-și spune taina" („The Tell-Tale Heart"), și de poemul „Annabel Lee".

În același an, Griffith lucra la un proiect mult mai ambițios. Finanțat independent din surse diferite, lungmetrajul de 12 bobine *Nașterea unei națiuni/ The Birth of a Nation* spunea povestea Războiului Civil American prin intermediul a două familii prietene aflate în tabere inamice în cadrul conflictului. În perioada de reconstrucție ulterioară războiului, Stoneman, liderul Camerei Reprezentanților și capul familiei din Nord, promovează o legislație care oferă drepturi sclavilor eliberați, în timp ce fiul mai mare al familiei din Sud participă la înființarea organizației Ku Klux Klan, ca răspuns la politicile Nordului.

Folosind mulți actori din anii petrecuți la Biograph, Griffith a construit portretele subtile ale celor două familii. Directorul lui de imagine uzual, Billy Bitzer, a conceput cadre care variau de la imagini spectaculoase din timpul luptelor până la detalii intime din viețile personajelor (**fig. 3.51**). Secvențele din a doua parte a filmului dezvoltau tehnica montajului paralel folosită în general de Griffith pentru situațiile cu salvări de

Scanned with OKEN Scanner

ultim moment. Membrii Ku Klux Klanului se grăbesc să salveze familia sudistă blocată în interiorul unei cabane, fiind atacată de un grup de afro-americani, și să o elibereze pe eroină din prinsoarea unui mulatru infam care atentează la virtutea ei (**fig. 3.52**).

Acompaniat de o partitură muzicală pentru orchestră comandată de Griffith special pentru film, *Naşterea unei naţiuni* a avut două avanpremiere la Los Angeles și San Francisco, fiind apoi lansat, la începutul anului 1915, la New York și Boston. A fost proiectat în teatre și în săli de cinema mari, biletele de intrare fiind scumpe. S-a bucurat de un succes enorm și a adus cinematografului o nouă respectabilitate.

Deloc surprinzător, ținând cont de modul bigot în care reprezenta rolul afro-americanilor în istoria Sudului, *Naşterea unei naţiuni* a stârnit și controverse aprinse. Multe articole de presă din publicații deținute deopotrivă de patroni albi și afro-americani i-au denunțat rasismul. Filmul era o ecranizare a romanului *Membrul clanului/ The Clansman*, al unui autor rasist binecunoscut pe nume Thomas Dixon. Deși Griffith atenuase cele mai rele excese din roman în favoarea concentrării asupra familiilor albe, mulți comentatori s-au raportat la film ca la o creație a lui Dixon.

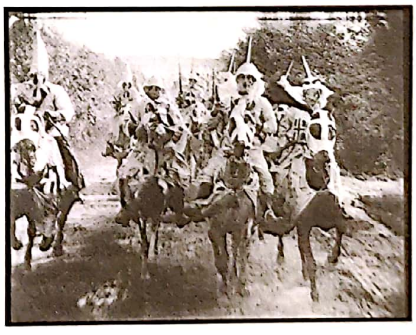
Asociația Națională pentru Progresul Oamenilor de Culoare (The National Association for the Advancement of Colored People – NAACP) fusese fondată în 1909, iar lupta pentru câștigarea drepturilor civile era în toi în momentul apariției filmului. Realizând că *Naşterea unei naţiuni* funcționa ca o propagandă rasistă eficientă, datorită calităților sale artistice, reprezentanții NAACP au pus presiune asupra comitetelor de cenzură din New York și din Boston să cenzureze cele mai ofensatoare secvențe sau să interzică cu totul proiecția filmului. În mod ironic, segregarea făcea ca respectivii membri ai NAACP să nu poată nici măcar participa la proiecțiile filmului în sălile de cinema, fiind nevoiți să-l vizioneze în cadrul unor evenimente organizate special pentru ei.

Cu toate acestea, susținătorii filmului au avut câștig de cauză, iar *Naşterea unei naţiuni* a fost proiectat în întreaga țară. Liderii persoanelor afro-americane au realizat necesitatea unei producții de filme afro-americane pentru contracararea acestui tip de rasism, dar le lipseau fondurile necesare pentru o astfel de întreprindere. Abia mai târziu vor începe să apară filme cu distribuții formate din actori negri destinate unui public afro-american (vezi Capitolul 7).

În următorul său film, Griffith a încercat să se autodepășească. *Intoleranță/ Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages*, lansat în 1916, dura în jur de trei ore și jumătate. Griffith folosea o temă abstractă, ideea intoleranței de-a lungul secolelor, pentru a lega patru povești plasate în epoci istorice diferite: căderea Babilonului, ultima parte a vieții lui Iisus Hristos, Masacrul din Ziua Sfântului Bartolomeu, în Franța, și povestea unei greve muncitorești și a activităților ilegale din America acelor ani. Pentru a accentua natura perenă a intoleranței, Griffith intercalează poveștile, în loc să le dispună una după cealaltă. În cea mai mare parte a filmului, intertitlurile și cadrele alegorice cu o femeie legănând un pătuț de bebeluș semnalează trecerile de la o poveste la alta. Mai târziu însă, pe măsură ce intensitatea poveștilor atinge cote înalte, apar mai

3.50. Corpul lui Hristos e suprapus pe câmpul de luptă din drama pacifistă *Civilizație*.

3.51. Întoarcerea acasă a fiului familiei sudiste din *Naşterea unei naţiuni* e filmată dintr-un unghi oblic, în așa fel încât mama și sora lui să fie ascunse privirii în timp ce îl îmbrățișează. O astfel de minimizare a momentului îi sporește intensitatea emoțională.



3.52. În *Naşterea unei naţiuni*, Griffith a montat camera de filmare pe o mașină, creând mișcări rapide de travling care îi urmăresc, din față, pe membrii Ku Klux Klanului galopând în secvența culminantă a salvării.

Scanned with OKEN Scanner

puține astfel de tranziții, iar Griffith experimentează cu îndrăzneală comutând, prin tăieturi de montaj, între spații și timpuri disparate (**fig. 3.53, 3.54**). *Intoleranță* a fost inovator și la nivelul imaginii, ca atunci când Bitzer și-a instalat camera de filmat într-un lift aflat în coborâre pentru a crea imagini în picaj cu somptuosul decor al curții babiloniene.

Intoleranță nu a avut un succes la fel de mare precum *Nașterea unei națiuni*, iar filmele ulterioare realizate de Griffith în anii 1910 au fost mai puțin experimentale. Griffith a filmat în locații reale secvențele de război din *Inimile lumii/ Hearts of the World* (1918), o poveste plasată într-un sat francez în timpul Primului Război Mondial. A regizat câteva povești de dragoste rurale încântătoare în *Idilă în Valea Fericită/ A Romance of Happy Valley* și în *Susie, inimă curată/ True Heart Susie* (ambele din 1919) și o dramă care folosea imagini cu aspect difuz, *Muguri zdrobiți/ Broken Blossoms* (1919).

Griffith a fost regizorul cel mai faimos al acestei ere. A ajuns să fie creditat pentru inovarea majorității tehnicilor cinematografice importante, o raportare pe care a încurajat-o prin modul său de a se autopromova. Până nu demult, unii istorici considerau *Nașterea unei națiuni* și *Intoleranță* aproape singurele filme americane importante din această perioadă. Fără a știrbi din prestigiul lui Griffith, e important să realizăm totuși că în această eră activau mulți alți cineaști excelenți, ale căror opere au fost descoperite, de multe ori, abia în ultimele decenii.

O nouă generație de regizori Griffith a reușit să mențină un control considerabil asupra propriilor producții, în ciuda supervizării crescânde a producătorilor studioului. Alți regizori care au început să lucreze în această perioadă au devenit, la rândul lor, personalități creative importante. În 1914, Maurice Tourneur a emigrat din Franța și a devenit cunoscut grație sensibilității lui aparte pentru frumusețea picturală. Unul dintre primele sale filme americane, *Inelul dorințelor/ The Wishing Ring* (1914), a fost subintitulat „O idilă a Bătrânei Anglii". Filmul este o poveste fantastică despre o fată sărmană care crede cu naivitate că un inel primit de la o femeie romă are puteri magice. Încearcă să-l folosească pentru a-i împăca pe un conte local și pe fiul lui înstrăinat. Tourneur a construit remarcabil atmosfera dintr-un sat englez rustic, deși întregul film a fost făcut în New Jersey.

Tourneur a fost unul dintre numeroșii cineaști care testau posibilitățile expresive ale mediului cinematografic în această eră. În 1918, a experimentat cu folosirea unui decor teatral modernist în *Pasărea albastră/ The Blue Bird* și în *Prunella*, deși acestea s-au numărat printre filmele lui mai puțin populare din anii 1910. A regizat, de asemenea, câteva adaptări inteligente, inclusiv *Victorie/ Victory* (1919), ecranizarea unui roman de Joseph Conrad, și *Ultimul mohican/ The Last of the Mohicans* (1920, coregizat cu Clarence Brown), o ecranizare a romanului omonim scris de James Fenimore Cooper. Cel din urmă, deseori considerat cel mai bun film al cineastului, e concludent pentru stilul vizual al lui Tourneur, inclusiv prin utilizarea în planul din față, caracteristică pentru el, a unor siluete dispuse deasupra unui peisaj, încadrate în repetate rânduri în conturul unei peșteri sau al unei uși (**fig. 3.55**). În anii 1920, Tourneur a reușit cu tot mai mare dificultate să își mențină controlul asupra propriilor producții, pe măsură ce sistemul studiourilor se dezvolta, așa că a revenit în Europa în 1926.

Spre deosebire de Tourneur, Cecil B. De Mille a supraviețuit în cadrul sistemului de studiouri și a reușit să dețină controlul asupra propriilor producții de-a lungul unei lungi și prolifice cariere. De Mille e adesea amintit în zilele noastre pentru filmele lui istorice din era sonoră, dar în prima parte a activității a realizat multe filme inovatoare în genuri diverse. *Forfaiture* și alte câteva filme pe care le-a făcut în 1915 au fost influente în popularizarea iluminării direcționate, selective. De Mille a făcut o serie de filme de epocă nepretențioase și bine jucate la mijlocul anilor 1910, inclusiv *Familia Warren din Virginia/ The Warrens of Virginia* (1915) și *Fata din Vestul de Aur/ The Girl of the Golden West* (1916). În 1918, a realizat *Mascul și femelă/*

3.53, 3.54. În *Intoleranță*, Griffith leagă cu îndrăzneală, prin montaj, o secvență cu carele în viteză din povestea babiloniană, de o secvență cu trenul din povestea modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Male and Female, o adaptare a piesei lui J.M. Barrie, „Admirabilul Crichton" („The Admirable Crichton"), cu Gloria Swanson în rolul principal. Imensul succes al filmului l-a determinat pe De Mille să se concentreze asupra comediilor romantice, adeseori plasate în societatea sofisticată. Filmele lui din anii 1920 au devenit mai extravagante, etalând decoruri elaborate și costume mondene.

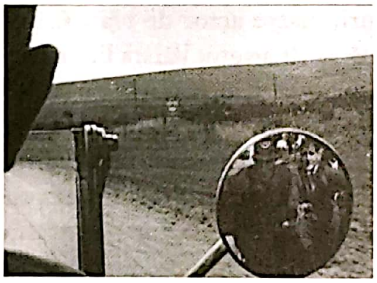
Una dintre regizoarele cele mai de succes de la Hollywood, Lois Weber, s-a remarcat în anii 1910. Intrând în industrie în 1908, ca actriță și ca scenaristă, a început să regizeze în 1911, adesea alături de soțul ei Phillips Smalley. Puține dintre filmele ei supraviețuiesc până azi, dar *Suspans/ Suspense* (1913) demonstrează o inventivitate vizuală remarcabilă (**fig. 3.56**). Filmul creează suspans prin montarea în paralel a unor secvențe cu un tâlhar care intră prin efracție într-o casă izolată și a unora cu un soț grăbindu-se spre casă pentru a-și salva soția și bebelușul. Weber a continuat să regizeze pe cont propriu, preponderent adaptări și filme pe teme sociale, precum *Pata/ The Blot* (1921). Precum Tourneur, Weber și-a pierdut treptat controlul asupra operei ei și a mai regizat doar sporadic între 1923 și 1934. Până la finalul carierei, a regizat mai bine de o sută de filme.

Alți regizori hollywoodieni importanți și-au început, și ei, carierele în anii 1920. Actorul Raoul Walsh, care realizase mai multe filme de două bobine, a regizat un film de debut impresionant în 1915, *Regenerare/ Regeneration*, o poveste realistă plasată într-o mahala (**fig. 3.57**). John Ford și-a început cariera, în 1917, cu westernuri de buget mic și a realizat zeci de westernuri în următorii ani. *Un pistolar cinstit/ Straight Shooting* (1917) și *Iadul îndoit/ Hell Bent* (1918) arată că Ford avea încă de atunci un simț rar al peisajului (**fig. 3.58**) și o înțelegere flexibilă a sistemului continuității.

Comediile burlești și westernurile Unii dintre cei mai populari regizori și actori ai acestei ere s-au specializat în comedia burlescă. Odată ce filmele de lungmetraj au devenit standardul industriei, au început să fie proiectate în cadrul unor programe care includeau și scurtmetraje, precum comedii, buletine de actualități și desene animate. Printre cele mai de succes comedii scurte s-au numărat filmele producătorului-regizor Mack Sennett. Acesta conducea compania Keystone, care apela din plin la acțiuni rapide, inclusiv la urmăriri ale stângacilor „*Curcani* Keystone" („Keysone Kops"). Panoplia lui de vedete comice îi includea pe Charlie Chaplin, pe Ben Turpin și pe Mabel Normand (**fig. 3.59**).

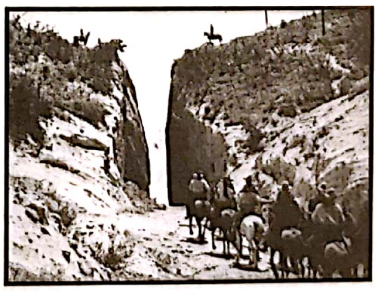
Chaplin, un actor britanic de music-hall, a devenit un star internațional la Keystone, regizându-și mai târziu, în anii 1910, propriile filme la Essanay, Mutual și First National. Stilul lui Chaplin era remarcabil pentru felul în care utiliza, cu multă imaginație, obiectele, precum în *Charlot cămătar/ The Pawnshop* (1916), unde apreciază valoarea unui ceas ascultându-i ticăitul cu un stetoscop. Dexteritatea lui l-a condus spre înscenarea a numeroase lupte, urmăriri și

3.55. Tourneur a folosit deschiderea unui cort pentru a crea o compoziție dinamică într-un moment dramatic din *Ultimul mohican*.



3.56. În *Suspans*, polițiștii sunt zăriți într-o oglindă retrovizoare, când încearcă să-l prindă pe eroul care furase o mașină în încercarea disperată de a-și salva familia.

3.57. *Regenerare* descrie cu intensitate atmosfera de beție și de infracțiuni mărunte în care e captiv eroul.



3.58. De la începutul carierei sale, John Ford a folosit drumurile, formațiunile de piatră și siluetele profilate pe cer pentru a crea priveliști dramatice ale Vestului Sălbatic, precum în această imagine din *Un pistolar cinstit*.

Scanned with OKEN Scanner

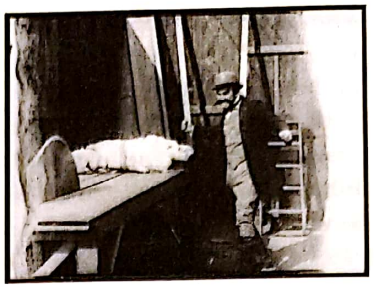
încurcături – precum situațiile comice amețitoare pe patine cu rotile, atent coregrafiate, din *Charlot patinează/ The Rink* (1916). În câteva dintre filmele lui, de pildă în *Charlot muzicant/ The Vagabond* (1916) și în *Charlot emigrant/ The Immigrant* (1917) (**fig. 3.60**), Chaplin a introdus un element de patos rar întâlnit în filmele burlești. „Micul vagabond" al lui Chaplin, cu melonul, bastonul și pantofii lui supradimensionați, a devenit rapid unul dintre cele mai cunoscute personaje din întreaga lume.

Unul dintre rivalii lui Sennett, Hal Roach, producea filme cu tânărul Harold Lloyd în rolul principal. Deși personajul primului serial al lui Lloyd, Lonesome Luke (Singuraticul Luke), era, în linii mari, o imitație după Chaplin, acesta avea să înceapă în curând să poarte o pereche de ochelari fumurii și să-și dezvolte propria personalitate artistică (**fig. 3.61**). Alți comici ai perioadei au fost Roscoe „Fatty" Arbuckle și ajutorul lui, Buster Keaton, care va deveni un mare star al anilor 1920.

Westernul a continuat, de asemenea, să fie un gen popular în anii 1910. William S. Hart, unul dintre cele mai importante staruri, fusese actor de teatru și nu făcuse niciun film până la 50 de ani. Vârsta lui împreună cu fața suptă i-au permis să joace roluri de personaj bătut de vreme și obosit de viață. Personajele lui erau adesea criminali sau bărbați cu un trecut dubios; narațiunile filmelor implicau frecvent mântuirea prin iubire. În consecință, persona lui Hart a ajuns să fie asociată cu a unui „bun om rău", o abordare pe care o vor avea multe alte staruri ulterioare ale genului (**fig. 3.62**). Hainele lui uzate și alte tușe realiste au conferit westernurilor lui Hart o aparență autenticitate istorică.

Un alt star cowboy al acestei perioade a fost, în multe privințe, opusul lui Hart. Tom Mix avea experiență în lumea rodeoului și a spectacolelor despre Vestul Sălbatic. Filmele lui erau mai puțin realiste decât cele cu Hart și accentuau acțiunile rapide, călăria spectaculoasă și cascadoriile. După ani buni de lucru cu bugete mici la compania Selig, Mix s-a mutat la Fox în 1917 și a devenit în scurt timp cel mai popular cowboy de la finalul erei mute.

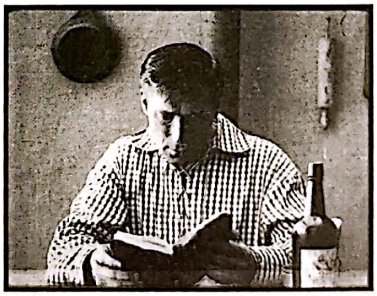
Un episod de la finalul anilor 1910 indică importanța pe care o atinseseră cele mai mari staruri și regizori în această perioadă. În 1919, trei dintre cei mai populari actori – Mary Pickford, Douglas Fairbanks și Charles Chaplin – s-au alăturat regizorului D.W. Griffith în înființarea unei firme noi: United Artists. United Artists era o companie de distribuție prestigioasă, dedicată exclusiv filmelor pe care cei patru le produceau independent. (Mai târziu, alți producători și actori independenți, precum Samuel



3.59. Comediile Keystone parodiau adesea melodramele convenționale, ca atunci când antagonistul jucat de Ford Sterling amenință că o taie pe Mabel Normand de la jumătatea corpului în *Greșeala cumplită a lui Mabel/ Mabel's Awful Mistake* (1913, Mack Sennett). Dungile albe de pe margini sunt deteriorări ale peliculei de nitrat.

3.60. La bordul vasului din *Charlot emigrant*, Chaplin și ceilalți pasageri europeni proletari reacționează la vederea Statuii Libertății.

3.61. *Șmecherașul de la oraș/ The City Slicker* (1918) etalează persona tipică a lui Harold Lloyd, un tânăr impertinent cu ochelari și pălărie de paie.



3.62. Protagonistul din *Balamalele iadului/ Hell's Hinges* (1916, William S. Hart & Charles Swickard) întruchipează „bunul om rău" interpretat de Hart, atunci când acesta citește din Biblia oferită de eroină – având pe masă, la nivelul cotului, o sticlă de whisky.

Scanned with OKEN Scanner

Goldwyn și Buster Keaton, aveau să-și distribuie filmele prin intermediul United Artists.) Deși Griffith s-a văzut nevoit să se retragă din firmă câțiva ani mai târziu, noua companie le-a oferit unor staruri și unor producători un control însemnat asupra propriilor filme, inaccesibil celor care lucrau pentru marile studiouri.

Dezvoltarea sistemului studiourilor hollywoodiene și dominația americană asupra pieței internaționale a filmului s-au numărat printre cele mai influente schimbări din istoria cinematografului. Evenimentele anilor 1910 au definit standardul comercial din domeniu. Unele dintre companiile americane înființate în această epocă încă mai produc și distribuie filme. Diviziunea muncii în activități specializate a fost rafinată și continuă până în zilele noastre. *Star system*-ul rămâne unul dintre mecanismele principale de atragere a publicului, iar regizorii încă sunt cei care coordonează procesul de filmare. Principiile de bază ale stilului hollywoodian de filmare s-a schimbat, de atunci, neașteptat de puțin. De bine, de rău, în această perioadă termenul de „Hollywood" a devenit sinonim cu „filmele" pentru spectatorii din toate colțurile lumii.

Eficientizarea producției de animație în SUA

Pe măsură ce munca investită în realizarea filmelor de ficțiune devenea tot mai divizată, munca la filmele animate se standardiza și ea. Mai mulți cineaști și-au dat seama că desenele animate puteau fi realizate mai ieftin și mai rapid folosind un „sistem de muncă pe bandă rulantă". Animatorul principal trasa conceptul animației și superviza munca unei echipe formate din specialiști care realizau majoritatea desenelor necesare. În plus, în anii 1910 inovațiile tehnice au eficientizat procesul de animare: copierea mecanică a decorurilor din fundal, folosirea acetofanului și tehnica de decupare a acțiunii desenate.

Animatorii timpurii precum Émile Cohl și Winsor McCay lucrau realizând o cantitate uriașă de desene (vezi Capitolul 2). McCay avea un asistent care decalca pe coli de hârtie decorurile neanimate din fundal. În 1913, John Randolph Bray a elaborat o metodă de mecanizare a procesului animației: a imprimat același fundal pe mai multe coli de hârtie, apoi a animat forme pictate deasupra respectivului fundal pentru a realiza *Visul artistului/ The Artist's Dream* (**fig. 3.63**).

În decembrie 1914, și-a fondat propriul studio de animație, angajând un tânăr pe nume Earl Hurd. În aceeași lună, Hurd a omologat un brevet al principiului desenării de personaje animate pe acetofan*. Noua tehnică presupunea ca fiecare porțiune în mișcare să fie redesenată, bucată cu bucată, pe bucăți de celuloid separate, în timp ce un același fundal pictat era folosit pentru toate. Seria *Bobby Bumps* a lui Hurd s-a numărat printre cele mai populare ale deceniului (**fig. 3.64**).

În aceeași perioadă, Raoul Barré a dezvoltat sistemul animației prin decupare. Un personaj era desenat pe o hârtie, apoi porțiunea din imagine care se afla în mișcare era decupată, și corpul era desenat din nou, cu ușoare modificări care indicau mișcările, pe bucata de hârtie rămasă intactă. Pentru a menține formele într-o poziție stabilă cât porțiunile în mișcare erau redesenate, Barré a propus fixarea colilor de hârtie cu ajutorul unor știfturi plasate în partea de sus. Acest sistem al știfturilor a rămas central în animația pe acetofan deoarece permite elementelor desenate de animatori diferiți să se potrivească perfect unele cu celelalte. În 1915, Barré a folosit sistemul animației prin decupare pentru a realiza o serie scurtă cu „morocănoși animați" pentru compania Edison. Erau filme scurte cu actori care includeau secvențe animate (**fig. 3.65**).

În anii 1910, animațiile erau realizate de companii independente care își vindeau drepturile de distribuție asupra producțiilor proprii. Animațiile erau uneori integrate în programele de filme scurte proiectate înaintea lungmetrajului principal. În anii 1920, datorită, în parte, mecanismelor din anii 1910 care eficientizau munca, scurtmetrajele animate vor fi mult mai des întâlnite în programele cinematografelor.

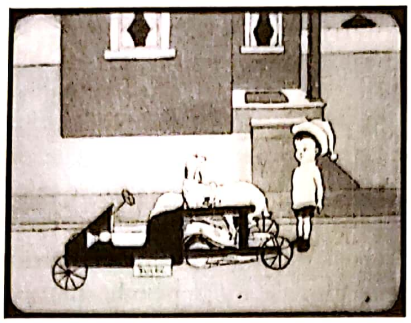
DIRECȚII ÎN ȚĂRILE CU PRODUCȚIE MAI MICĂ DE FILME

În anii 1910, multe țări au început să producă filme de ficțiune, dar, din nefericire, e imposibil să scriem în prezent istorii adecvate ale unor astfel de practici cinematografice deoarece puține filme din țările cu producție mică au supraviețuit până în zilele noastre. Companiile de producție, în general mici și cu o existență de scurtă durată, au reușit rareori să conserve negativele filmelor lor. În multe cazuri, doar câteva copii ale acestora au fost distribuite după lansare, așa că șansele lor să fi supraviețuit până azi sunt reduse. Multe țări, precum Mexic, India, Columbia și Noua

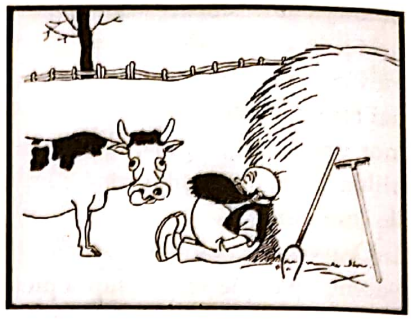
* Această tehnică de animație se numește, în original, *cel animation* (animație pe acetofan). (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

3.63. În *Visul artistului* (1913), câinele animat e pictat pe un fundal imprimat pe o serie de foi de hârtie.



3.64. O fotogramă din *Bobby Bumps și caprămobilul lui/ Bobby Bumps and His Goatmobile* (1917), în care personajele în mișcare sunt desenate pe o coală de acetofan plasată deasupra unei unice picturi cu decorul.



3.65. Un desen animat din 1915 al companiei Edison, *Desene animate în hotel/ Cartoons in the Hotel,* realizat de Barré. Capul văcuței a fost „decupat" din corpul ei, care rămâne static, în timp ce desene separate permit capului să se miște.

Zeelandă, au înființat doar relativ recent arhive care să le prezerve patrimoniul cinematografic.

Totuși, majoritatea țărilor au reușit să păstreze măcar o parte a filmelor mute. În baza acestora, putem să ne lansăm în câteva generalizări despre cinematografiile din regiuni mai puțin proeminente în domeniu în perioada filmului mut.

Companiile din aceste țări aveau mici șanse să-și exporte producțiile. Asta însemna că își puteau permite doar bugete mici, așa că rezultatele aveau, de obicei, o valoare destul de joasă a producției. Cineaștii se concentrau pe proiecte care-i puteau atrage pe spectatorii locali.

Filmele din aceste țări împărtășesc două caracteristici generale. În primul rând, multe erau filmate în locații. Din cauză că producția era sporadică, nu existau studiouri mari de filmare, iar cineaștii au transformat sărăcia în virtute, filmând în locații naturale și în clădiri istorice pentru a realiza mizanscene interesante. Acele studiouri care totuși existau erau mici și limitate din punct de vedere tehnologic. Iluminarea artificială era posibilă doar la scară mică și multe secvențe de interior din această perioadă erau filmate pe scene simple plasate în aer liber și în plin soare.

În al doilea rând, cineaștii căutau frecvent să-și diferențieze filmele realizate cu bugete mici de cele mai șlefuite aduse din import, adaptând opere din literatura națională și transpunând pe ecran diverse episoade istorice locale. În multe cazuri, astfel de atracții funcționau pe plan local, deoarece spectatorii doreau, măcar din când în când, să vadă filme care le reflectau propria cultură. În unele cazuri, aceste filme se dovedeau suficient de inovatoare încât să poată fi și exportate.

Un exemplu bun de film care folosea aceste tactici e *Sentimentalul/ The Sentimental Bloke* (1919, Raymond Langford), poate cel mai important film australian al erei mute. Bazat pe o carte populară în versuri scrisă în dialect de autorul australian C.J. Dennis, filmul prezenta o poveste de dragoste plasată în mediul muncitoresc. Intertitlurile citează pasaje din poem, iar secvențele au fost filmate în districtul Woolloomooloo din Sydney (**fig. 3.66**). Filmul a fost foarte popular în Australia. „E o alinare binecuvântată și plină de prospețime", scria un cronicar, „după atâtea imagini plicticoase și după atâta desfrâu abia camuflat din filmele americane care ajung pe ecranele noastre."* *Sentimentalul* a fost distribuit în Marea Britanie, în SUA și pe alte câteva piețe, cu intertitlurile originale, scrise în dialect, modificate pentru a putea fi înțelese de publicul vorbitor de limbă engleză din aceste țări.

Alte filme ale epocii se bazau pe atracții similare. În Argentina, Alcides Greca a regizat *Ultimul atac al indienilor/ El último malón* (1917), bazat pe un episod istoric din 1904 (**fig. 3.67**). În mod similar, o producție din 1919 a unei companii mici și recent fondate, Film Company of Ireland, *Willy Reilly și fata din turn/ Willy Reilly and His Colleen Bawn* (1920, John MacDonagh), ecranizа un roman irlandez scris de William Carleton, care se baza, la rându-i, pe balade populare și pe episoade ale conflictelor dintre catolici și protestanți din 1745. Mai multe secvențe au fost filmate în locații reale din satele irlandeze, iar unele scene de interior au

* Citat în Graham Shirley și Brian Adams, *Australian Cinema: The First Eighty Years* (Australia: Angus & Robertson Publishers and Currency Press, 1983), p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

3.66. *stânga* O întâlnire între eroul și eroina din *Sentimentalul*, filmată pe o stradă din Sydney unde activitățile uzuale cotidiene continuă să se desfășoare în fundal.

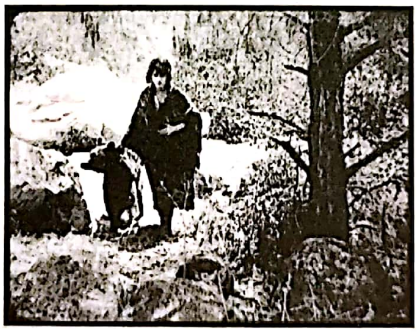
3.67. *dreapta* Punerea în scenă a unei lupte istorice în locație conferă o aparență aproape documentară unor secvențe din *Ultimul atac al indienilor.*

fost, de asemenea, filmate în aer liber (**fig. 3.68**). În 1919, producătorul canadian Ernest Shipman a realizat un film intitulat *Revenire în Țara lui Dumnezeu/ Back to God's Country* (regizat de David M. Hartford). Scenariul era scris de Nell Shipman, vedeta filmului, care în anii 1920 a devenit o producătoare independentă și o regizoare notabilă. Filmul a fost realizat, în mare parte, în locuri sălbatice din Canada, iar povestea sublinia atașamentul eroinei pentru animale și natură (**fig. 3.69**). Din nou, subiectul specific canadian și cadrul natural au făcut ca filmul să se bucure de succes și în afara țării.

Strategiile de folosire a unor subiecte naționale și de exploatare a locațiilor pitorești locale au rămas până azi practici uzuale în țările cu producție limitată.

Anii 1910 au fost, așadar, o perioadă de tranziție crucială pentru cinema. Explorări internaționale ale unor tehnici narative și ale unor stilistici expresive au condus spre un cinema surprinzător de asemănător celui contemporan. Pe cât de timpurii sunt, filmele din a doua jumătate a anilor 1910 seamănă mai mult cu filmele moderne decât cu filmele scurte care reprezentau norma cu câțiva ani înaintea lor.

La fel, situația internațională postbelică a industriei de film va avea consecințe de lungă durată. În 1919, Hollywoodul domina piețele mondiale, și majoritatea țărilor erau nevoite să facă eforturi pentru a-i rezista, fie imitându-i produsele, fie descoperind metode narative alternative. Cineaștii suedezi au construit o cinematografie națională puternică, dar prea mică pentru a putea periclita supremația americană după război. Stilul cinematografic distinctiv din Rusia a fost curmat de Revoluția Rusă din 1917. Eforturile de a contracara dominația internațională a Hollywoodului vor determina în următoarele decenii o bună parte a dinamicilor din interiorul industriilor de film naționale.



3.68. *stânga* Un decor reprezentând interiorul unei gospodării, filmat pe o scenă în aer liber sub razele soarelui, în *Willy Reilly și fata din turn.*

3.69. *dreapta* Nell Shipman și un urs într-o locație din pădurile sălbatice canadiene în filmul *Revenire în Țara lui Dumnezeu.*

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA

A DOUA

EPOCA MUTĂ TÂRZIE, 1919–1929

Deși, odată cu anii 1910, forma și stilul clasice hollywoodiene deveniseră norma, vom găsi și abordări diferite ale cinematografului, în alte locuri și perioade. Până acum ne-am aplecat asupra unor stiluri din perspectiva unor cineaști individuali (ca Georges Méliès și D.W. Griffith), a unor companii (ca Pathé), a unor direcții generale (ca precizia mizanscenei) sau a unor industrii naționale (ca imensa producție hollywoodiană sau mai restrânsa producție suedeză). Anumite filme pot aparține împreună unor *mișcări* unitare. O mișcare implică existența mai multor cineaști care lucrează într-o anumită perioadă definită de timp și de obicei într-o singură țară, ale căror filme împărtășesc mai multe trăsături stilistice și formale importante.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, în lumea artelor s-a manifestat o anumită tendință generală care a provocat o mare fervoare, în paralel cu anii de dezvoltare a cinematografului. Această tendință a fost numită *modernism*. Ea semnala o schimbare majoră a atitudinilor culturale și s-a născut, în principal, ca un răspuns la caracteristicile vieții moderne – definite de ultimele etape ale Revoluției Industriale și, mai ales, de noile modalități de comunicare și de transport care transformau cu rapiditate viețile oamenilor. Telefoanele, automobilele și avioanele erau considerate mari pași în direcția progresului, dar ele păreau, totodată, și amenințătoare, mai ales pentru că aveau potențialul de a fi folosite în război.

Fotografia, în mod special, a revoluționat artele vizuale. Fotografiile puteau genera portrete realiste și să redea peisajele naturale și orașele la un nivel extrem de detaliat. Mulți pictori au abandonat tradițiile realismului, ale portretisticii și ale subiectelor de inspirație istorică și din mitologia clasică. S-a acordat o nouă și mai mare importanță experimentului și chiar capacității de a șoca. Cele mai multe curente care au luat avânt în primele

Scanned with OKEN Scanner

decenii ale secolului XX pot fi încadrate sub umbrela *avangardelor*. Aceste noi stiluri, care își au originile în principal în Europa, respingeau o reprezentare realistă a unei lumi concrete.

Să luăm, de exemplu, pictura. Primul curent modernist a apărut în Franța în timpul secolului al XIX-lea și purta numele de impresionism. Practicanții săi au abandonat ideea de a picta înfățișarea compactă, permanentă a lucrurilor și au încercat, în schimb, să capteze fazele trecătoare ale luminii și umbrei, așa cum le percepe privirea.

La începutul secolului XX, au apărut, la intervale scurte, multe alte tendințe moderniste. În Franța, fovismul încuraja folosirea unor culori stridente și a unor forme exagerate pentru a provoca emoții puternice, și nu o contemplare serenă. Alți pictori francezi au ales să reprezinte, cu mai multă răceală, diverse fațete ale obiectelor, ca și cum erau văzute, într-un spațiu imposibil, din mai multe puncte de vedere în același timp. Această mișcare a devenit cunoscută sub numele de cubism. Începând cu anul 1908, adepții expresionismului german își propuneau să exprime emoții brute și extreme, utilizând în pictură culori stridente și distorsiuni, iar în teatru gesturi emfatice, recitări gălăgioase ale replicilor, ochi holbați și mișcări intens coregrafiate.

În anii 1910 s-a remarcat pictura abstractă, al cărei inițiator a fost Vasili Kandinski, și care s-a răspândit rapid la nivel internațional. Futuriștii italieni au încercat să capteze ritmul alert al vieții moderne prin reprezentarea agitației și a confuziei conferite de mișcare. În Rusia și, după Revoluția bolșevică din 1917, în Uniunea Sovietică, unii artiști realizau compoziții pur abstracte, alcătuite din forme simple, un stil cunoscut sub numele de suprematism. În anii 1920, atunci când Lenin susținea nevoia unui progres industrial rapid, artiștii sovietici au luat ca punct de plecare pentru operele lor mașinăria, în cadrul unei mișcări numite constructivism.

În Franța anilor 1920, reprezentanții suprarealismului au favorizat juxtapunerile bizare, iraționale și ingenioase de obiecte și acțiuni. Mergând și mai departe, dadaiștii militau pentru îmbinări pur aleatorii de elemente în interiorul operelor de artă, ca să reflecte ceea ce ei considerau drept nebunia lumii postbelice. Toate aceste stiluri alături de mișcările și de tendințele moderniste din literatură, teatru și muzică au creat, într-un timp remarcabil de scurt, o ruptură radicală cu realismul tradițional. Tradiția modernistă își va lăsa amprenta asupra tuturor artelor pentru o bună parte a secolului XX.

Ținând cont de vivacitatea și de proeminența acestor curente moderniste, nu este surprinzător că ele au influențat, în unele cazuri, și cinematograful. Perioada dintre 1918 și 1933 a fost martora unei varietăți incredibile de explorări ale unor stiluri cinematografice alternative. În cadrul industriilor comerciale s-au format nu mai puțin de trei mișcări de avangardă, prosperând doar pentru scurtă vreme: impresionismul francez (1918–1929), expresionismul german (1920–1927) și montajul sovietic (1925–1933). Totodată, anii 1920 au fost martori la începuturile unui cinema experimental independent, care includea filme suprarealiste, dadaiste și abstracte.

Există mai multe motive pentru activitatea intensă și plină de varietate din această perioadă. Unul dintre cele mai importante e legat de noua proeminență a cinematografului american ca forță stilistică și comercială. Capitolele 2 și 3 au descris modul în care s-au pus bazele premiselor narative și stilistice ale cinematografului clasic hollywoodian de-a lungul anilor 1910. Am văzut, de asemenea, cum declinul producției europene de film din timpul războiului a permis companiilor americane să se extindă pe piețele mondiale.

După război, situația era profund diferită în fiecare altă țară care dispunea de o producție națională, dar toate s-au confruntat cu o problemă comună: nevoia de a concura cu Hollywoodul pe piața locală. În unele țări, precum Marea Britanie, o astfel de concurență presupunea, de obicei, imitarea filmelor de la Hollywood. Alte cinematografii naționale nu au urmat doar această strategie, ci și-au încurajat cineaștii și să experimenteze, în speranța că filmele inovatoare puteau să conteste supremația produselor hollywoodiene. Mai multe filme de avangardă de după război s-au bucurat de succes, în parte datorită caracterului lor inovator.

În această perioadă s-au pus și bazele mai multor instituții pe care le considerăm astăzi părți esențiale ale lumii filmului. De exemplu, revista specializată de cinema, care publica articole teoretice și analitice, s-a dezvoltat în Franța anilor 1910 și s-a răspândit la nivel internațional de-a lungul următorului deceniu. În mod similar, tot atunci s-au format și primele structuri cuprinzând entuziaști pasionați de formele alternative ale cinematografului – luându-și numele de „cinecluburi" de la grupurile franceze care se organizaseră primele sub această formă. Până la mijlocul anilor 1920 nu au existat cinematografe dedicate filmului de artă.

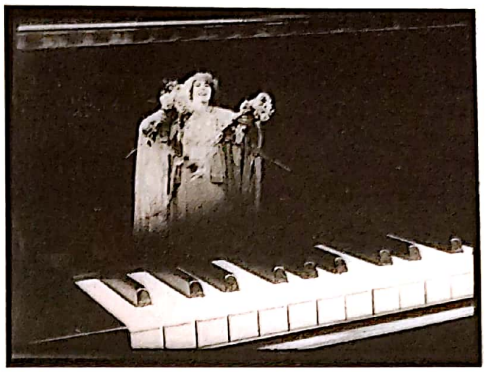
Scanned with OKEN Scanner

Indiferent dacă un cinematograf era mic sau mare, dacă arăta filme în premieră sau era o sală de mâna a doua, ele nu prezentau decât filme obișnuite, comerciale. Totuși, treptat, s-a răspândit un curent al „micilor cinematografe", care a început tot în Franța. Astfel de cinematografe se adresau unui public restrâns, dar fidel, care era interesat de filme străine și de avangarde. În fine, primele conferințe și expoziții dedicate cinematografului ca artă au avut loc tot în anii 1920.

Cu toate acestea, multe dintre circumstanțele care permit oricărei mișcări cinematografice să se coaguleze depind de un anumit timp și spațiu. Nu există un set specific de circumstanțe despre care să se poată prezice că vor da naștere unei mișcări. Așa cum vom vedea în Capitolele 4, 5 și 6, condițiile din Franța, Germania și Uniunea Sovietică au fost profund diferite unele față de celelalte în era postbelică.

Analizăm mai departe și Hollywoodul anilor 1920, o perioadă în care acesta a continuat să se extindă și să își rafineze stilul de narațiune dezvoltat în deceniul precedent (Capitolul 7). Într-un final, ne aplecăm asupra tendințelor internaționale din această perioadă, inclusiv asupra eforturilor de a rezista competiției exercitate de Hollywood și asupra încercărilor de a crea un cinema experimental internațional (Capitolul 8).

Scanned with OKEN Scanner



CAPITOLUL 4

FRANȚA ÎN ANII 1920

INDUSTRIA DE FILM FRANCEZĂ DUPĂ PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

Producția de film franceză a scăzut în timpul Primului Război Mondial, când multe resurse au fost redirecționate pentru a susține luptele de pe front. Mai mult decât atât, filmele americane au cucerit piața franceză. În anii imediat următori sfârșitului războiului, doar 20–30% dintre filmele proiectate în Franța erau realizate aici, Hollywoodul asigurând o mare parte a celorlalte producții.

Producătorii francezi întâmpinau tot mai multe greutăți în încercarea de a-și recâștiga puterea de dinaintea războiului. Companiile franceze lansau mai puțin de o sută de lungmetraje pe an, în timp ce Germania lansa fără mari eforturi peste 200, iar Statele Unite ale Americii mai mult de 500. Pe toată durata anilor 1920 producția franceză a rămas într-o criză continuă.

Competiția cu filmele importate

Ce anume a cauzat problemele cu care se confrunta producția de film franceză între anii 1918 și 1928? În primul rând, filmele importate au continuat să domine piața franceză în anii 1920. Filmele americane erau cele mai numeroase, mai ales în prima parte a deceniului. Cu toate că prezența acestora s-a diminuat în mod constant în a doua jumătate a anilor 1920, alte țări, precum Germania și Marea Britanie, au câștigat teren mai rapid decât Franța (vezi tabelul de mai jos).

Situația exporturilor era ceva mai bună. Piața locală din Franța era relativ mică, ceea ce înseamnă că filmele rareori își puteau recupera costurile fără a fi distribuite în afara țării. Filmele străine erau totuși greu de plasat pe piața americană și doar un număr redus de filme franceze au avut un succes cât de mic acolo în această perioadă. Cum filmele americane dominau

Scanned with OKEN Scanner

AN	NUMĂRUL TOTAL DE LUNGMETRAJE	PROCENTE DIN TOTALUL FILMELOR DISTRIBUITE ÎN FRANȚA			
		FRANȚA	SUA	GERMANIA	ALTE ȚĂRI
1924	693	9,8	85	2,9	2,3
1925	704	10,4	82	4,1	3,5
1926	565	9,7	78,6	5,8	5,9
1927	581	12,7	63,3	15,7	8,3
1928	583	16,1	53,7	20,9	9,3
1929	438	11,9	48,2	29,7	10,2

majoritatea celorlalte piețe, francezii depindeau în mare măsură de prezența în regiuni care aveau deja schimburi culturale cu Franța, de țări precum Belgia, Elveția și de coloniile franceze din Africa și din Asia de Sud-Est. Companiile erau dispuse să experimenteze în căutarea unui cinema francez distinctiv care să fie capabil să concureze cu produsele altor țări atât acasă, cât și peste hotare. Mai mulți regizori centrali în inițierea mișcării impresioniste franceze – Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein – și-au realizat primele filme cu ajutorul unor mari companii de producție.

Lipsa de unitate în cadrul industriei de film franceze

Producția franceză era, de asemenea, frânată de lipsa de unitate din interiorul industriei. Înaintea Primului Război Mondial, două companii majore, Pathé și Gaumont, controlaseră industria cinematografică. După război, ambele și-au redus drastic producția, cel mai riscant sector din industrie, pentru a se concentra mai mult asupra profiturilor mai sigure rezultate din distribuția și din exploatarea filmelor. Cele mai mari firme franceze au renunțat, deci, la integrarea verticală exact în momentul în care firmele integrate vertical sporeau tot mai mult puterea industriei hollywoodiene.

Sectorul de producție francez era format din câteva firme mari sau medii și din mult mai multe companii mici. Adeseori un regizor sau un star se implicau în strângerea finanțării pentru o anumită producție, iar dacă acel film se dovedea un eșec comercial, compania respectivă dădea imediat faliment sau se mai străduia să producă încă un film sau două. Această strategie artizanală le oferea francezilor puține speranțe că ar putea concura cu succes Hollywoodul. În plus, majoritatea filmelor aveau bugete mici de producție. Chiar și spre finalul anilor 1920, când industria o ducea oarecum bine, un expert a estimat costurile medii ale unui lungmetraj la sume cuprinse între 30 și 40 de mii de dolari, adică a zecea parte din bugetul unui film mediu american.

La fel de rău, din cauza lipsei unui oligopol și a integrării verticale, interesele sectorului de producție se ciocneau de cele ale distribuitorilor și ale exploatanților. Pathé, Gaumont și celelalte firme existente dețineau doar între 10 și 15% din totalul sălilor de cinema din Franța. Proprietarii independenți de cinematografe doreau să proiecteze filme care să atragă cât mai mulți spectatori – de obicei, importuri americane. De asemenea, deseori închirierea unui film american era mai ieftină decât a unuia francez. Răspunzând cererilor exploatanților, distribuitorii le ofereau filme americane.

Producătorii au cerut în repetate rânduri guvernului să limiteze importurile de filme. Cu toate acestea, în mod inevitabil, mai puternicii distribuitori și exploatanți, care făceau profituri mai ales pe baza importurilor, se opuneau introducerii oricărei cote și, de obicei, aveau câștig de cauză. În ciuda unor măsuri legislative minore de limitare a importului adoptate la finalul anilor 1920, o cotă mai însemnată nu a fost adoptată decât mai târziu, în deceniul următor.

Nu numai că guvernul a eșuat în protejarea producătorilor locali de competiția străină, dar a și asaltat industria cu taxe mari aplicate biletelor de intrare la cinema. Pe durata anilor 1920, aceste taxe au oscilat între sume cuprinse între 6 și 40% din costul unui bilet, în funcție de mărimea sălii de cinema și de veniturile sale totale. Astfel de taxe afectau toate nivelurile industriei, deoarece patronii de săli de cinema nu puteau risca să-și piardă clienții mărind prețul biletelor și de aceea nu puteau să le plătească mulți bani distribuitorilor și producătorilor filmelor.

Mijloace de producție demodate

Pentru a înrăutăți situația, mijloacele de producție erau demodate. Ca și în alte state europene, producătorii francezi depindeau de studiourile de sticlă construite înaintea războiului. Lipsa capitalului de investit a împiedicat companiile să reechipeze aceste studiouri pentru a recupera decalajul față de inovațiile tehnologice (cu precădere, cele din domeniul iluminării) ale firmelor americane puse în practică încă din anii 1910 (vezi *Cinematograful hollywoodian clasic*, din Capitolul 3).

De aceea realizatorii francezi nu erau obișnuiți să utilizeze pe scară largă iluminarea artificială. La finalul anilor 1910, vizitatorii francezi la Hollywood se arătau uimiți de sistemele vaste de iluminare americane. Așa

Scanned with OKEN Scanner

cum regizorul Henri Diamant-Berger a observat la începutul lui 1918: „Efectele de ecleraj sunt căutate și obținute prin folosirea unor surse de lumină puternice, iar nu, precum în Franța, prin oprirea altor surse. În America, sunt create efecte de lumină; în Franța sunt create efecte de umbre".* Asta înseamnă că, în general, regizorii francezi porneau de la utilizarea luminii solare și blocau părți ale acesteia pentru a crea zone de întuneric pe platou. Cineaștii americani aveau mai multă flexibilitate, eliminând lumina solară cu totul și obținând, cu ajutorul eclerajului artificial, exact efectele pe care le doreau.

Au existat unele încercări de a adopta un astfel de control și în cinematografia franceză. În 1919, regizorul Louis Mercanton a pus cap la cap un echipament de iluminare portabil pentru a-l folosi în locație la realizarea filmelor sale realiste. Pentru filmul de aventuri *Cei trei muschetari/ Les Trois Mousquetaires* (1921–1922), Henri Diamant-Berger a instalat într-un studio din Vincennes corpuri de iluminat după modelul american (**fig. 4.1**). Tehnologia de iluminare modernă a devenit tot mai accesibilă pe durata anilor 1920, dar a rămas prea scumpă pentru a fi folosită pe scară largă.

Deși au fost construite unele studiouri moderne, puține aveau platouri extinse precum cele deținute de producătorii americani și germani importanți. Majoritatea studiourilor erau localizate în suburbii ale Parisului, fiind înconjurate mai curând de case decât de spații deschise. Platourile de filmare mari trebuiau, adesea, construite în studiouri închiriate. Parțial din cauza acestei situații, parțial din cauza aspirației lor spre realism, cineaștii au continuat să filmeze mai mult în locații decât omologii lor din Germania sau din Statele Unite ale Americii. Castele, palate și alte locuri istorice apar drept fundaluri ale multor filme franceze mute. Cineaștii au transformat, de asemenea, o necesitate într-o virtute apelând la peisaje reale și la scene filmate în diverse sate.

GENURI MAJORE ȘI CINEAȘTI IMPORTANȚI DUPĂ PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

În ciuda competiției străine, a lipsei de unitate la nivelul industriei, a lipsei capitalului, a indiferenței guvernului și a resurselor tehnice limitate, industria producea o varietate de filme. În cele mai multe țări, serialele își pierduseră din popularitate în a doua jumătate a deceniului al doilea, dar în Franța au rămas, până târziu în anii 1920, printre cele mai lucrative formate. Firmele mari, precum Pathé și Gaumont, au realizat că un film istoric sau o adaptare literară de mare buget puteau aduce profituri doar dacă erau distribuite în mai multe părți. Deoarece spectatorii aveau tendința să meargă la proiecțiile cinematografului cel mai apropiat de ei, erau dispuși să revină pentru a vedea toate episoadele serialului.

Unele seriale ale erei postbelice urmau modelul prestabilit al finalurilor pline de suspans, al criminalilor pricepuți și al locațiilor exotice, precum serialul lui Louis Feuillade, *Tih Minh* (1919). Dar presiunile sociale împotriva glorificării criminalității și probabil și o senzație tot mai pronunțată că formula aceasta devenea învechită au condus la anumite schimbări. Feuillade, ale cărui filme rămâneseră practic singurele produse de Gaumont în această perioadă, s-a reorientat, odată cu *Cele două copile/ Les deux gamines*, 1921, spre seriale bazate pe romane sentimentale populare și a continuat în această direcție până în 1925, când a murit. Serialul în 14 episoade *Cei trei muschetari*, regizat de Henri Diamant-Berger, s-a dovedit unul dintre cele mai de succes ale deceniului. Henri Fescourt a realizat *Mandrin* (1924), ale cărui 12 episoade continuau tradiția răpirilor, deghizărilor și salvărilor de ultim moment într-un decor de secol XVIII.

Realizate în format de serial sau nu, multe dintre producțiile prestigioase și scumpe erau filme istorice. În multe cazuri, companiile făceau economii folosind monumente pe post de decoruri (**fig. 4.2**). Asemenea filme erau adeseori gândite pentru export. *Miracolul lupilor/ Le miracle des loups* (1924, regia Raymond Bernard) a fost cel mai luxos film istoric francez realizat până la acel moment. În timp ce pentru filmarea scenelor de interior au fost folosite platouri, multe exterioare au fost filmate în orașul medieval Carcassonne. La Société des Films Historiques (Societatea Filmelor Istorice), compania producătoare, i-a organizat o gală de premieră fastuoasă la New York, dar, așa cum păteau de multe ori asemenea demersuri, niciun distribuitor american nu s-a arătat interesat să achiziționeze drepturile de difuzare ale filmului.

Filmul fantastic a fost un gen cu o reprezentativitate modestă, exponentul său cel mai remarcabil fiind René Clair. Primul lui film, *Parisul care doarme/ Paris qui dort*, 1924, era o poveste comică despre o rază

* Henri Diamant-Berger, „Pour sauver le film français", *Le Film* nr. 153 (16 februarie 1918), p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

4.1. Iluminarea în trei puncte, în stil american, din *Cei trei muschetari*, cu o lumină-cheie venind din partea stânga față, din afara câmpului vizual, o lumină de umplere scăzută și o lumină de fundal mai intensă care îl distinge pe actor de fundalul întunecat.

misterioasă care paralizează Parisul. Clair folosea tehnica stop-cadrului și actori nemișcați pentru a crea senzația unui oraș complet imobil. Câteva personaje care zboară deasupra orașului scapă efectului razei și continuă să trăiască în lux jefuind tot ceea ce își doresc. În scurtă vreme depistează sursa problemei și repun lucrurile în mișcare. În alt film realizat de Clair, *Voiaj imaginar/ Le voyage imaginaire*, 1926, eroul visează că e transportat de o vrăjitoare într-un tărâm fantastic, creat prin decoruri fanteziste pictate. (**fig. 4.3**) Asemenea fantezii reanimau o tradiție populară de la începuturile cinematografului în Franța, bazându-se pe trucaje la nivelul aparatului de filmat și pe decoruri stilizate, oarecum în maniera lui Georges Méliès și a lui Gaston Velle.

Comediile au continuat să fie populare și după război. Max Linder, care fusese ademenit pentru câțiva ani la Hollywood, a reluat producția de comedii în Franța, realizând una dintre primele comedii de lungmetraj, *Micuța cafenea/ Le petit café*, (1919, regia Raymond Bernard). Linder juca un ospătar care

4.2. Unele scene din *Agonia vulturilor/ L'Agonie des aigles*, 1921, un film despre Napoleon produs de compania Pathé, au fost filmate în locații din periferiile Fontainbleau.

moștenește o mare sumă de bani, dar e nevoit să continue să muncească pentru a-și îndeplini contractul. Scenele comice se nasc din încercările lui repetate de a fi dat afară. Tușele inteligente ale filmului (**fig. 4.4**) l-au transformat într-un succes surprinzător de public și au contribuit la obținerea unei respectabilități a genului în Franța. Alte comedii importante au fost realizate de Clair, al cărui *Pălăria florentină/ Un chapeau de paille d'Italie*, 1928, i-a adus o faimă internațională pe care și-o va consolida în era sonoră a cinematografului.

Spre finalul războiului, și-a început cariera un distins producător de teatru. Din 1887 până în 1914, André Antoine inițiase un nou tip de naturalism în teatru. Spânzurase carcase de vită într-un decor de măcelărie și construise o fântână arteziană pentru o scenă dintr-un sat sicilian. Își determinase, de asemenea, actorii să adopte un stil reținut de interpretare. Antoine avea aproape 60 de ani când și-a început cariera cinematografică, realizând *Frații corsicani/ Les frères corses*, 1917, și, ulterior, până în 1922, alte opt lungmetraje, ultimul său film fiind *Arleziana/ L'Arlésienne*, 1922.

Criticii și alți cineaști respingeau uneori aceste filme, considerându-l pe Antoine demodat și un ignorant al principiilor specifice cinematografului. Aparenta lipsă de șlefuire și de sofisticare a filmelor era însă înșelătoare. În zilele noastre, opera sa încă existentă e admirată pentru îmbinarea naturalismului cu lirismul, pentru un stil care nu are nimic teatral. Antoine filma în sate și în peisaje franceze reale, iar actorii lui

4.3. *stânga* În *Voiaj imaginar*, un muzeu al figurilor de ceară prinde viață – inclusiv personajele lui Charlie Chaplin și Jackie Coogan din filmul *Puștiul/ The Kid*, 1921.

4.4. *dreapta* Comedia de lungmetraj *Micuța cafenea*, cu Max Linder în rolul principal, îmbină intertitluri cu scene de acțiune.

jucau în maniera reținută pe care regizorul o dezvoltase în cariera teatrală (**fig. 4.5**).

MIȘCAREA IMPRESIONISTĂ FRANCEZĂ

Între 1918 și 1929, o nouă generație de cineaști și-a propus să exploreze cinematograful ca artă. Acești regizori considerau că filmul francez era greoi și plicticos și preferau filmele vioaie hollywoodiene care inundaseră piața franceză în timpul războiului. Deoarece filmele lor arătau o fascinație pentru frumusețea picturală și un interes pentru explorările psihologice intense, această mișcare a ajuns să fie numită „impresionistă".

Relația impresioniștilor cu industria

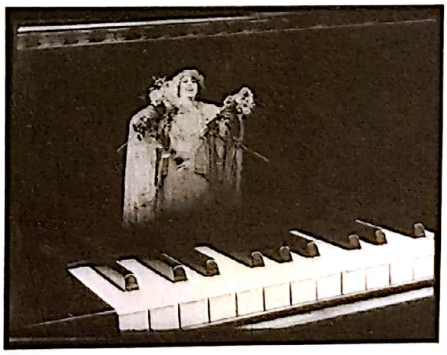
Acești cineaști tineri erau ajutați de crizele care afectau industria franceză. Deoarece companiile de producție își schimbau des politicile sau se reorganizau, cineaștii aveau mai multe opțiuni de a-și finanța filmele. Unii regizori impresioniști își împărțeau, de asemenea, timpul între proiecte de avangardă și filme orientate mai mult spre obținerea unor profituri. Germaine Dulac a realizat câteva dintre filmele impresioniste importante, inclusiv *Surâzătoarea doamnă Beudet/ La souriante madame Beudet* și *Gossette*, ambele din 1923, dar și-a petrecut o bună parte a carierei realizând drame mai convenționale. În mod similar, Jean Epstein a regizat mai multe filme istorice în timp ce realiza unele dintre operele sale cele mai experimentale. Jacques Feyder se număra printre cei mai de succes regizori francezi ai anilor 1920, realizând un mare hit, *Atlantida/ L'Atlantide* (1921). Cu toate astea, a regizat și filme impresioniste între anii 1923 și 1926. Această strategie a ajutat mișcarea să reziste pentru mai bine de un deceniu.

Primul realizator care s-a îndepărtat de tradițiile deja stabilizate a fost Abel Gance, care își începuse cariera în 1911 ca scenarist și trecuse apoi la regie. Dincolo de realizarea unei fantezii niciodată lansate, ce amintește de stilul lui Méliès, *Nebunia doctorului Tube/ La folie du docteur Tube* (1915), Gance lucrase la proiecte comerciale. Fiind pasionat de literatura și de arta romantice, acesta aspira însă la opere mai personale. *Simfonia a zecea/ La Dixiéme symphonie*, 1918, regizat de el, e primul film major al mișcării impresioniste. Protagonistul lui e un compozitor care scrie o simfonie atât de puternică încât prietenii o consideră succesoarea Simfoniei a 9-a compuse de Beethoven. Gance sugerează reacțiile emoționale ale celor care audiază simfonia printr-o serie de dispozitive vizuale (**fig. 4.6**). Astfel de încercări de a exprima „impresii" senzoriale și emoționale vor deveni preocuparea centrală a mișcării impresioniste.

Simfonia a zecea a fost produs de Charles Pathé, care a continuat să finanțeze și să distribuie filmele lui Gance după ce acesta și-a format propria companie de producție. Era o întreprindere riscantă, pentru că unele dintre filmele lui Gance erau lungi și scumpe. Cu toate acestea, Gance era cel mai popular dintre cineaștii impresioniști. În 1920, un clasament informal prezenta filmele preferate ale publicului. Singurele producții franceze aflate în apropierea primelor locuri erau cele regizate de el.

Cealaltă firmă majoră, Gaumont, își obținea majoritatea veniturilor din serialele lui Feuillade. Investise o parte a acestor profituri în câteva filme realizate de Marcel L'Herbier, al cărui debut, *Rose-France*, a fost al doilea film impresionist. Această alegorie a unei Franțe

4.5. Adaptând romanul omonim al lui Zola, *Pământul/ La terre*, filmul din 1921 al lui André Antoine, înfățișa câmpiile și fermele sumbre ale regiunii Beauce, din apropiere de Chartres. Biserica satului asigură adeseori un cadru ironic pentru povestea despre lăcomie și cruzime din sânul unei familii rurale.



4.6. În *Simfonia a zecea*, Gance supraimpresionează o dansatoare deasupra clapelor pianului pentru a sugera efectul subiectiv pe care îl are un pasaj muzical asupra audienței.

Scanned with OKEN Scanner

O cronologie a mișcării impresioniste franceze

1918
Noiembrie: Germania și Austria capitulează, marcând sfârșitul Primului Război Mondial.
Simfonia a zecea/ La Dixiéme symphonie, regia Abel Gance.

1919
Vara: e formată compania independentă Films Abel Gance.
Acuz/ J'Accuse, Abel Gance.
Rose-France, Marcel L'Herbier.

1920
Ianuarie: Louis Delluc publică *Le journal du Ciné-Club*, apoi inițiază revista *Cinéa* în aprilie.
Carnavalul adevărului/ Le carnaval des vérités, Marcel L'Herbier.
Omul din larg/ L'homme du large, Marcel L'Herbier.

1921
Febra/ Fièvre, Louis Delluc.
El Dorado, Marcel L'Herbier.

1922
Compania lui Ermoliev, formată din emigranți ruși, devine Films Albatros.
L'Herbier formează o firmă de producție independentă, Cinégraphic.
Femeia de nicăieri/ La femme de nulle part, Louis Delluc.
Roata/ La roue, Abel Gance.

1923
Hanul roșu/ L'auberge rouge, Jean Epstein.
Don Juan și Faust/ Don Juan et Faust, Marcel L'Herbier.
Surâzătoarea doamnă Beudet/ La souriante madame Beudet, Germaine Dulac.
Inimă fidelă/ Coeur fidèle, Jean Epstein.
Crainquebille, Jacques Feyder.
Vânzătorul de plăceri/ Le marchand de plaisir, Jaque Catelain.
Gossette, Germaine Dulac.
Focul arzător/ Le brasier ardent, Ivan Mosjukin și Alexandre Volkoff.

1924
Martie: moartea lui Louis Delluc.
Galeria monștrilor/ La galerie des monstres, Jaque Catelain.
Inundația/ L'inondation, Louis Delluc.
Inumana/ L'inhumaine, Marcel L'Herbier.
Kean, Alexandre Volkoff.
Catherine, Albert Dieudonné (scenariu de Jean Renoir).
Frumoasa niverneză/ La belle nivernaise, Jean Epstein.
Ironia destinului/ L'ironie du destin, Dimitri Kirsanoff.

1925
Afișul/ L'affiche, Jean Epstein.
Chipuri de copii/ Visages d'enfants, Jacques Feyder.
Răposatul Mathias Pascal/ Feu Mathias Pascal, Marcel L'Herbier.
Fiica apei/ La fille de l'eau, Jean Renoir.

1926
E înființată firma Les Films Jean Epstein.
Gribiche, Jacques Feyder.
Ménilmontant, Dimitri Kirsanoff.

1927
6 1/2 x 11, Jean Epstein.
Oglinda cu trei fețe/ La glace à trois faces, Jean Epstein.
Napoleon, Abel Gance.

1928
Les Films Jean Epstein dă faliment.
Compania lui L'Herbier, Cinégraphic, e absorbită de Cinéromans.
Ceață de toamnă/ Brumes d'automne, Dimitri Kirsanoff.
Căderea casei Usher/ La chute de la maison Usher, Jean Epstein.
Micuța vânzătoare de chibrituri/ La petite marchande d'allumettes, Jean Renoir.

1929
Banii/ L'argent, Marcel L'Herbier.
Finis Terrae, Jean Epstein.

Scanned with OKEN Scanner

afectate de război era atât de simbolistă, încât s-a dovedit aproape incomprehensibilă și nu a atras mulți spectatori. Totuși, L'Herbier a mai făcut două filme impresioniste, *Omul din larg/ L'homme du large* și *El Dorado*, pentru Gaumont, așa că deja, în 1920, criticii au început să observe că Franța avea o avangardă cinematografică.

Jean Epstein, care avea să realizeze câteva dintre cele mai experimentale filme impresioniste, a debutat printr-un cvasidocumentar, *Pasteur* (1923), produs de Pathé. Germaine Dulac a fost angajată de Film d'Art să regizeze experimentalul *Surâzătoarea doamnă Beudet*. Compania inițiase proiectul ca o adaptare a unei piese de teatru de succes.

În acești ani de început, singurul cineast impresionist care a rămas la marginile industriei a fost criticul și teoreticianul Louis Delluc. Investind bani moșteniți și având asistență din partea altor regizori, Delluc sprijinea minusculele companii care i-au produs filmele cu bugete reduse precum *Febră/ Fièvre*. Câțiva ani mai târziu, Jean Renoir, fiul pictorului Auguste Renoir, s-a aventurat în diverse forme de film de avangardă, inclusiv impresioniste, investindu-și propriii bani (obținuți, în parte, din vânzarea unora dintre picturile tatălui său). Un alt cineast impresionist, Dimitri Kirsanoff, lucra cu cele mai limitate mijloace dintre toți, adunând fonduri fără a apela la nicio companie de producție și realizând filme ieftine precum *Ironia destinului/ L'ironie du destin* și *Ménilmontant*.

O altă firmă a contribuit major la eforturile mișcării impresioniste din acești primi ani. Grupul de producție rus Ermoliev, fugind de naționalizarea industriei cinematografice din Uniunea Sovietică, s-a stabilit la Paris în 1920 și s-a reorganizat formând compania Films Albatros în 1922. La început, compania producea fantezii populare, melodrame și alte filme de acest fel. Actorul său cel mai proeminent, Ivan Mosjukin, a devenit rapid un star de prim rang în Franța. În 1923, Albatros a produs unul dintre cele mai îndrăznețe filme impresioniste, *Focul arzător/ Le brasier ardent*, coregizat de Mosjukin și de Alexandre Volkoff. În 1924, a produs *Kean*, regizat de Volkoff, cu Mosjukin în rolul principal. Deși o companie mică, Albatros s-a dovedit profitabilă și a produs și filme impresioniste realizate de cineaști francezi: Epstein a lucrat acolo la mijlocul anilor 1920, iar compania lui L'Herbier a coprodus cu Albatros *Răposatul Mathias Pascal/ Feu Mathias Pascal*.

Cei mai prolifici și de succes regizori ai mișcării au reușit să-și deschidă propriile companii de producție. După succesele timpurii pentru Pathé, Gance a format compania Films Abel Gance în 1919 (care a devenit independentă de Pathé din punct de vedere financiar în anul 1924). După un dezacord cu Gaumont pe marginea filmului *Don Juan și Faust*, din 1922, L'Herbier a fondat Cinégraphic. Această firmă a produs majoritatea operei ulterioare a regizorului și a finanțat, de asemenea, *Inundația/ L'inondation*, al lui Delluc, și două alte filme impresioniste realizate de Jaque Catelain, actorul preferat al lui L'Herbier. Epstein a înființat Les Films Jean Epstein în 1926 și timp de doi ani, cât a funcționat firma, a realizat unele dintre cele mai îndrăznețe filme ale mișcării impresioniste. Producția independentă le-a permis impresioniștilor să-și împingă experimentele tot mai departe.

Teoria impresionistă

Stilul mișcării impresioniste deriva, în parte, din crezul cineaștilor că cinematograful e o formă de artă. Și-au exprimat aceste idei în eseuri și în manifeste poetice, de multe ori greu de înțeles.

Impresioniștii vedeau arta ca pe o formă de exprimare a viziunii personale a artistului: arta creează o experiență, iar acea experiență provoacă emoții spectatorilor. Arta creează aceste senzații nu afirmându-le direct, ci evocându-le sau sugerându-le. Pe scurt, operele de artă creează senzații trecătoare, sau impresii. În anii 1920, această raportare la artă era deja un pic demodată, având-și rădăcinile în esteticile romantismului și simbolismului din secolul al XIX-lea.

Cinematograful și celelalte arte Uneori teoreticienii impresioniști susțineau că cinematograful e o sinteză a celorlalte arte. Creează relații spațiale precum arhitectura, pictura sau sculptura. Deoarece e, de asemenea, o artă temporală, cinematograful își combină caracteristicile spațiale cu raporturi ritmice comparabile cu cele ale muzicii, poeziei și dansului. Pe de altă parte, teoreticienii impresioniști tratau cinematograful drept un mediu pur, prezentând posibilități de expresie unice. Acest crez i-a condus pe unii cineaști să susțină realizarea exclusivă a unui *cinema pur*, adică a unor filme abstracte preocupate de forme grafice și temporale, adeseori lipsite de narațiune. Majoritatea impresioniștilor au urmat însă o cale mai puțin radicală, realizând filme narative care explorau mediul cinematografic.

Indiferent dacă susțineau că filmele sintetizează artele mai vechi sau că reprezintă o formă artistică total nouă, toți teoreticienii erau de acord că filmul este opusul teatrului. Condamnau o mare parte a

Scanned with OKEN Scanner

producției franceze considerând-o o simplă imitație a acestuia și crezând că, pentru a evita teatralitatea, filmele trebuiau să afișeze o actorie naturalistă. Și, într-adevăr, actoria din multe filme impresioniste e surprinzător de reținută. În mod similar, impresioniștii preferau decorurilor artificiale locațiile reale, iar filmele lor conțin multe peisaje evocatoare și scene surprinse în sate autentice.

Fotogenie și ritm În încercarea de a defini natura imaginii cinematografice, impresioniștii se refereau adesea la conceptul de *fotogenie*, un termen care indică ceva mai mult decât simplul fapt de a fi „fotogenic/ă". Pentru ei, fotogenia era fundamentul cinematografului. Louis Delluc a început să popularizeze termenul în jurul anului 1918, utilizându-l pentru a defini acea calitate care distinge imaginea filmată de obiectul original fotografiat. Procesul filmării, în opinia lui Delluc, îi conferă obiectului o expresivitate nouă prin faptul că le propune spectatorilor o percepție proaspătă asupra lui.

Kirsanoff scria: „Fiecare obiect existent în lume cunoaște o altă existență pe ecranul sălii de cinema".* Sună ușor mistic, dar pare că fotogenia e creată de proprietățile camerei de filmat. Încadrarea izolează obiectele de mediul lor, pelicula alb-negru le transformă aparența, efectele optice speciale le modifică și mai mult și așa mai departe. Teoreticienii impresioniști credeau că, prin astfel de mijloace, cinematograful ne oferă acces la un tărâm situat dincolo de experiența noastră cotidiană. Ne revelează sufletele oamenilor și esențele obiectelor.

În privința aspectelor formale, impresioniștii insistau că cinematograful ar trebui să nu imite narațiunile teatrale și literare. Susțineau, de asemenea, că forma filmelor ar trebui să se bazeze pe *ritmul vizual*. Această idee provine din crezul impresioniștilor că emoțiile, mai curând decât poveștile, ar trebui să constituie fundamentul filmelor. Ritmul rezultă din atenta juxtapunere a mișcărilor din interiorul cadrelor și a lungimii propriu-zise a cadrelor. Germaine Dulac a analizat într-o prelegere ritmul unui moment din *Orologiul/ L'Horloge* (1924, regia Marcel Silver), în care o scenă liniștită de dragoste se încheie abrupt atunci când partenerii realizează că trebuie să se întoarcă imediat acasă: „Agitația se stârnește imediat după ce li se ivește în minte gândul orologiului, ceea ce distruge meditația lor fericită. Din acel moment, imaginile se succedă una după alta într-un ritm nebun. Imaginea trepidantă a pendulei contrastează cu a celor doi îndrăgostiți aruncându-se unul în brațele celuilalt, iar asta creează dramatismul scenei... Imagini scurte... senzația unui drum lung pe care cei doi iubiți trebuie să-l traverseze și obsesiile care punctează acțiunea. Căi interminabile, un sat încă imperceptibil. Pendula este evidențiată în măsura în care autorul vrea să ne creeze senzația distanței în celelalte cadre. Prin alegerea imaginilor, prin lungimea și prin contrastele lor, ritmul devine singura sursă a emoției".**

Pentru impresioniști, ritmul era central, evidențiind reacțiile personajelor la acțiunile din interiorul poveștii, mai curând decât să se concentreze exclusiv pe acțiuni în sine. Impresioniștii insistau că atenția asupra ritmului apropia filmele lor mai mult de muzică decât de oricare alte forme artistice.

Trăsăturile stilistice ale impresionismului

Aceste ipoteze asupra naturii cinematografului au conturat structura stilistică și narativă a filmelor impresioniste. Mai important, tehnicile filmice funcționează adeseori pentru a exprima unghiul subiectiv al personajelor. Această subiectivitate include imagini mentale – precum viziuni, vise sau amintiri –, include cadre filmate din punctul de vedere al unui personaj și perspective ale personajelor redate fără apelul la astfel de încadraturi. Deși filme realizate peste tot în lume foloseau mecanisme precum supraimpresiunile sau flashbackurile pentru a revela gândurile sau sentimentele unor personaje, impresioniștii au mers mult mai departe în această direcție.

Dispozitive la nivelul aparatului de filmat Așa cum am văzut mai devreme, impresioniștii erau preocupați de potențarea fotogeniei filmelor lor. Din acest motiv și datorită interesului lor pentru subiectivitatea personajelor, multe dintre inovațiile impresioniste implică efecte la nivelul aparatului de filmat. Cel mai evident, filmele impresioniste apelează la dispozitive optice care influențează aspectul imaginii cinematografice.

Astfel de dispozitive optice pot fi utilizate pentru a intensifica imaginea făcând-o mai frapantă sau mai frumoasă (**fig. 4.7, 4.8**). Mai des totuși trucajele optice

* Dimitri Kirsanoff, „Problèmes de la photogénie", *Cinéa – Ciné pour tous* nr. 62 (1 iunie 1926), p. 10.

** Germaine Dulac, „The Expressive Techniques of the Cinema", tr. Stuart Liebman, în Richard Abel (ed.), „French Film Theory and Criticism: 1907–1939, vol. 1" (Princeton: Princeton University Press, 1988), p. 307.

Scanned with OKEN Scanner

exprimă impresiile personajelor. Supraimpresiunile pot arăta gândurile sau amintirile unui personaj (**fig. 4.9**). Un filtru plasat deasupra obiectivului poate sugera subiectivitatea, de obicei fără ca planul respectiv să fie filmat din punctul de vedere optic al personajului.

În *El Dorado*, al lui Marcel L'Herbier, eroina e cântăreață într-un cabaret spaniol. În timp ce e pe scenă, e îngrijorată de soarta fiului ei bolnav, iar această distragere a atenției sale e sugerată printr-un filtru care îi blurează fața, însă nu și pe femeile din jur (**fig. 4.10**). Atunci când cealaltă femeie o scoate brusc din reveria ei, filtrul dispare, și imaginea ei redevine clară (**fig. 4.11**). Aici emoțiile revelate sunt ale eroinei, iar cadrul nu e filmat din punctul nimănui de vedere. În *Napoleon*, de Abel Gance, pasiunea sărutului din noaptea nunții dintre Napoleon și Iosefina e revelată cu ajutorul unei serii de filtre din tifon care cad unul după altul în spațiul dintre cei doi și obiectivul aparatului de filmat începțoșând progresiv imaginea (**fig. 4.12**).

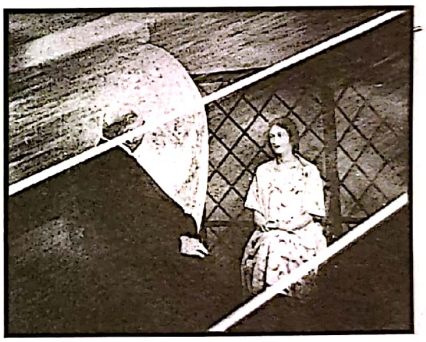
Uneori, impresioniștii filmau printr-o oglindă curbată pentru a distorsiona imaginea. Astfel de distorsiuni pot recrea perspective subiective, precum în *Surâzătoarea doamnă Beudet* al lui Germaine Dulac. Acest film apelează la multe dispozitive optice care exprimă nefericirea protagonistei în căsnicia cu soțul ei cel necioplit (**fig. 4.13**). L'Herbier utilizează un cadru similar în *El Dorado* (**fig. 4.14**), dar aici încadratura nu construiește un punct de vedere al cuiva, ci pur și simplu ilustrează în mod subiectiv starea de beție a bărbatului.

Defocalizarea putea, de asemenea, sugera subiectivitatea, fie că vedem personajele, fie că vedem prin ochii lor. În *Focul arzător*, eroina și soțul ei tocmai au decis să divorțeze, iar ea stă pe scaun tristă și gânditoare (**fig. 4.15, 4.16**). După ce protagonistul lui Renoir din *Fiica apei/ La fille de l'eau* a fost implicat într-o bătaie, stă amețit pe scaun în timp ce un cadru filmat din unghiul lui subiectiv îi indică starea mentală (**fig. 4.17, 4.18**). La fel, încadratura poate sugera perspectiva subiectivă sau starea interioară a personajelor (**fig. 4.19, 4.20**).

Practic orice manipulare a camerei de filmat putea fi folosită pentru a ilustra subiectivitatea. Ralantiul era adeseori utilizat pentru redarea imaginilor mentale

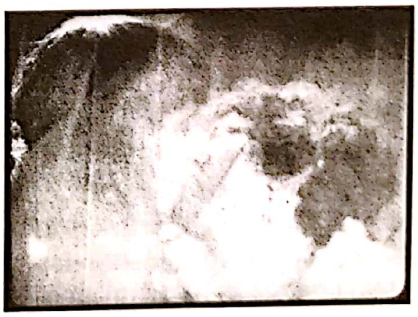
4.7. *Roata* lui Gance conține multe măști ovale și rotunde pentru a modifica forma rectangulară a imaginii.

4.8. În *Rose-France*, regizat de Marcel L'Herbier, o mască elaborată împarte planul în trei imagini, centrând-o pe eroină în stilul tipic pentru tripticul din pictură.



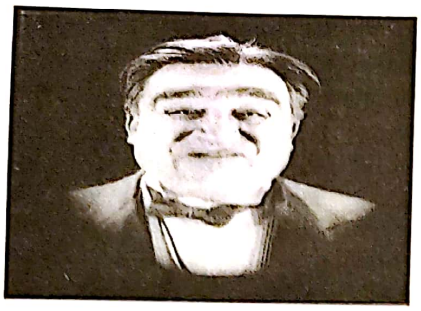
4.9. În timp ce protagonistul lui L'Herbier din *Răposatul Mathias Pascal* stă într-un tren aflat în mișcare, vedem ilustrarea gândurilor lui printr-o serie de imagini cu satul și familia acestuia supraimpresionate peste șinele trenului.

4.10, 4.11. Un filtru creează un efect subiectiv în *El Dorado*.



4.12. Filtrele creează un efect subiectiv în scena nunții din *Napoleon*.

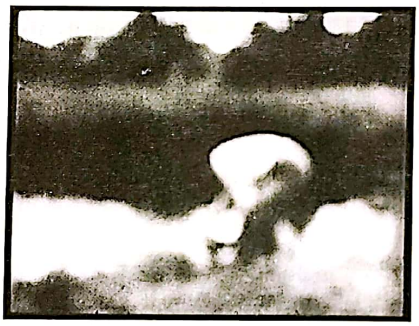
Scanned with OKEN Scanner



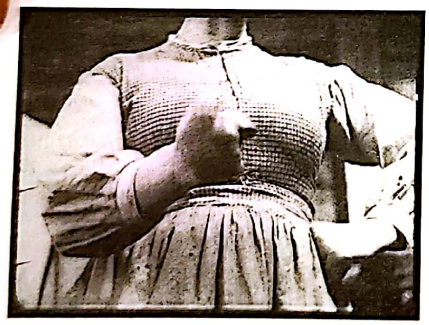
4.13. *stânga* În *Surâzătoarea doamnă Beudet*, lipsa de iubire a femeii pentru soțul ei e sugerată printr-un unghi subiectiv grotesc.

4.14. *dreapta* Un plan realizat prin folosirea unei oglinzi curbate din *El Dorado*, de Marcel L'Herbier.

4.15, 4.16. În *Focul arzător* imaginea devine estompată pentru a sugera starea mentală a protagonistei.



4.17, 4.18. Un unghi subiectiv din *Fiica apei* prezintă viziunea neclară a eroului din cauza bătăii încasate înainte.



4.19. *stânga* În *Chipuri de copii/ Visages d'enfants* de Jacques Feyder, o poziție joasă a camerei indică perspectiva subiectivă a unui copil în timp ce e dojenit.

4.20. *dreapta* Amețeala unei femei bete e arătată, în *Răposatul Mathias Pascal*, printr-o poziționare înclinată a camerei în timp ce personajul se clatină mergând de-a lungul unui culoar.

(**fig. 4.21**). În *Napoleon*, Gance a divizat cadrul într-o rețea de imagini mai mici și distincte (**fig. 4.22**). A folosit, de asemenea, trei camere dispuse una lângă cealaltă pentru a crea un format extrem de larg al imaginii, un triptic (**fig. 4.23**). Acest dispozitiv era menit să prezinte pe ecran o panoramă mai largă, să creeze juxtapuneri simbolice de imagini și uneori să redea efecte subiective.

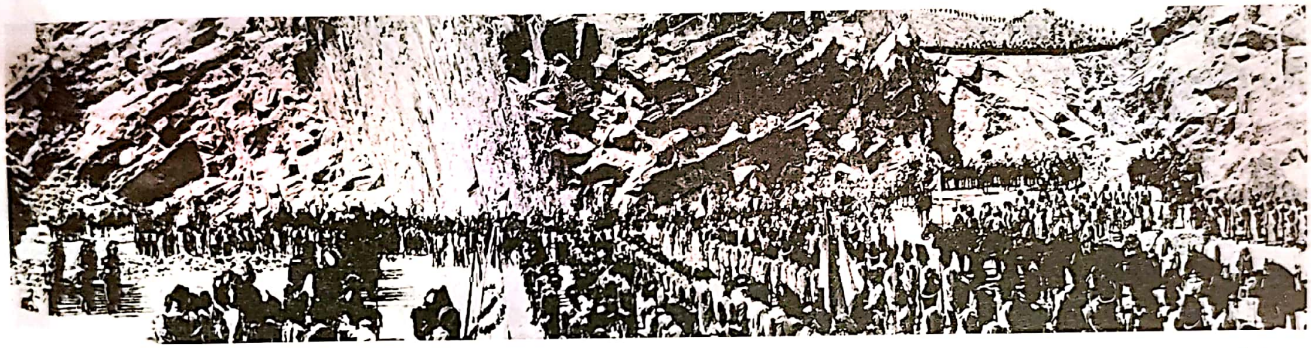
Filmele impresioniste includeau și mișcări de aparat care revelau subiectivitatea și potențau fotogenia. Planurile în mișcare puteau sugera punctul de vedere optic al personajului (**fig. 4.24**). Camera în mișcare putea reda, de asemenea, subiectivitatea fără a ilustra punctul de vedere al personajelor, precum în scena carnavalului din filmul *Inimă fidelă/ Coeur fidèle* de Jean Epstein. Aici, protagonista stă tristă în carusel alături de logodnicul pe care i l-au impus părinții ei (**fig. 4.25**).

Dispozitive de montaj Până în 1923 mecanismele aparatului de filmat pentru obținerea fotogeniei și

Scanned with OKEN Scanner

4.21. În *Răposatul Mathias Pascal*, o imagine în ralanti îl arată pe Mathias sărind pe inamicul lui.

4.22. Într-un proces *split screen* (ecran divizat) pe care l-a numit „poliviziune" (La Polyvision), Gance ilustra haosul unei lupte cu perne între copiii din *Napoleon*.



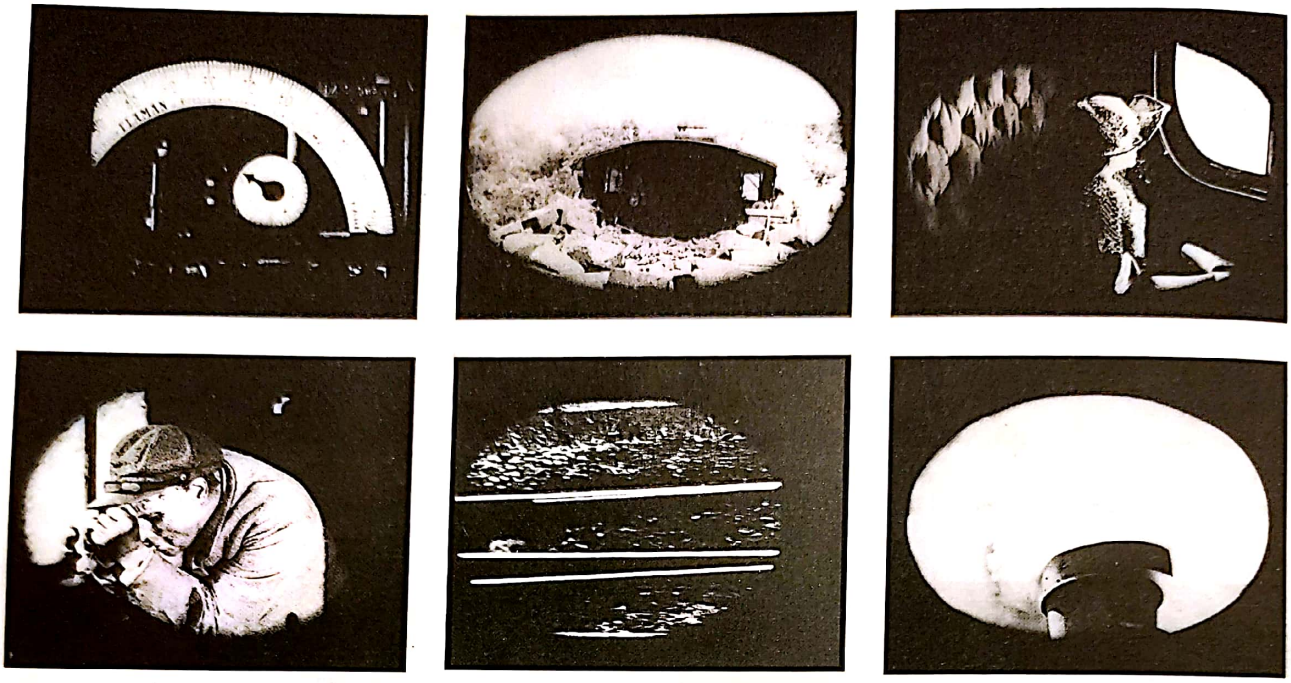
4.23. În *Napoleon*, trei imagini dispuse una lângă cealaltă creează o viziune panoramică de mari proporții asupra eroului în timp ce își inspectează trupele.

4.24. *stânga* În *Napoleon*, Gance a instalat camera pe spatele calului, transpunându-ne astfel în poziția protagonistului în timp ce fuge de soldații care îl urmăresc.

4.25. *dreapta* În *Inimă fidelă*, camera e instalată pe leagăn, alături de cuplu, pentru a crea un fundal care se învârte în timp ce femeia și logodnicul ei stau nemișcați în prim-plan.

pentru exprimarea subiectivității erau principalele trăsături distinctive ale impresionismului. În acel an însă au apărut două filme care experimentau cu montajul rapid pentru a explora stările mentale ale personajelor. *Roata/ La Roue* al lui Gance, care a avut premiera în decembrie 1922, dar a fost lansat în februarie 1923, conține câteva secvențe montate foarte rapid. Într-una dintre ele, mai multe cadre scurte redau starea de surescitare a protagonistului, Sisif. De profesie inginer de căi ferate, acesta s-a îndrăgostit de Norma, o femeie pe care a crescut-o de când era o copilă și care crede că e fiica lui. El conduce trenul care o poartă pe Norma în orașul unde urmează să se mărite. Disperat, Sisif accelerează tot mai tare, plănuind să provoace un accident în care să moară atât el, cât și toți ceilalți pasageri (**fig. 4.26–4.31**). Cadrele ilustrate în figurile de la 4.26 la 4.31 au câte 11, 14, 14, 7, 6, respectiv 5 fotograme. Ținând cont că viteza de proiecție era, în această perioadă, de aproximativ 24 de fotograme pe secundă, fiecare cadru dura mai puțin de o secundă, cel mai scurt rămânând pe ecran doar un sfert de secundă. Aici, agitația personajului e redată mai puțin prin actorie și mai mult prin ritmul grăbit al unor detalii foarte rapide.

Scanned with OKEN Scanner



4.26–4.31. În *Roata*, o lungă serie de cadre care scad progresiv în lungime sugerează accelerarea periculoasă a trenului, neliniștea crescândă a Normei și agonia lui Sisif.

Mai târziu în *Roata*, Elie, fiul lui Sisif, și el îndrăgostit de Norma, cade deasupra unei prăpăstii în timpul unei lupte cu soțul Normei. În timp ce se leagănă, o aude pe Norma strigând și fugind spre el pentru a-l salva. Dintr-odată, un prim-plan al feței lui introduce o serie de cadre foarte, foarte scurte. Fiecare are câte o singură fotogramă, arătându-i pe Elie și pe Norma în situații prezentate anterior în film. Această rafală de flashbackuri instantanee e prea scurtă pentru a fi înregistrată de ochi (pentru că 20 dintre ele se succedă într-o singură secundă). Efectul e de pâlpâire, sugerând confuzia emoțiilor lui Elie când îi recunoaște vocea Normei cu puțin timp înainte să moară. Această secvență e prima din istoria filmului care folosește cadre de o fotogramă. Astfel de segmente de montaj ritmic au făcut ca filmul *Roata* să fie unul dintre cele mai influente ale anilor 1920.

Un alt film, *Inimă fidelă*, al lui Epstein, lansat în toamna anului 1923, apela, de asemenea, la montajul rapid. Am văzut deja mai devreme cum aparatul de filmat în mișcare din scena carnavalului contribuia la sugerarea nefericirii eroinei. Montajul intensifică acest efect. Precum în scena trenului din *Roata*, detaliile sunt arătate într-o serie de aproximativ 60 de cadre scurte cu obiectele din jurul caruselului. Majoritatea acestor cadre durează sub o secundă și multe au doar câte două fotograme. Un segment scurt, de pildă, îl prezintă pe bărbatul pe care femeia îl iubește cu adevărat privind-o de jos, apoi trece la un scurt cadru cu mulțimea și cu caruselul, urmat de *flash*-uri rapide de câte două fotograme cu eroina și logodnicul ei grosolan.

După lansarea filmelor *Roata* și *Inimă fidelă*, montajul rapid a devenit o marcă a impresionismului cinematografic. Apare în secvența ametitoare din debutul lui *Ménilmontant*, unde violența unei crime duble e ilustrată prin detalii surprinse în planuri apropiate și scurte. În scena finală din *Napoleon*, Gance a împins și mai departe tehnica pe care o inovase, prin folosirea montajului rapid în secvența tripticului, cu schimbări rapide în cele trei ecrane alăturate, combinate cu suprapresiuni multiple. Încă din anii 1920, cineaștii din întreaga lume au explorat posibilitățile montajului ritmic deschise de impresioniști.

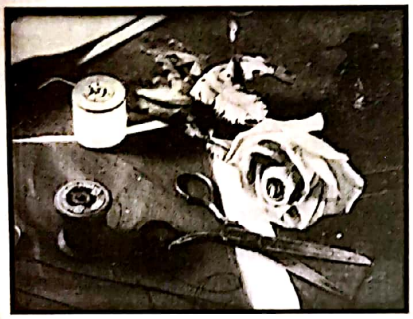
Dispozitive de mizanscenă Deoarece impresioniștii erau interesați în primul rând de efectele obținute prin manipularea camerei de filmat și prin montajul rapid, mai puține trăsături distinctive ale mișcării sunt legate de explorări ale mizanscenei. Totuși, putem face câteva afirmații generale despre acest aspect al stilului lor. Probabil că cea mai importantă pentru impresioniști era preocuparea de a ilumina obiectele în așa fel încât să le potențeze fotogenia cât mai mult posibil (**fig. 4.32**).

Scanned with OKEN Scanner

Dacă filtrele plasate deasupra lentilelor puteau să intensifice efectul fotografic al unei imagini, filmarea printr-un obiect translucid plasat undeva în cadru putea avea același impact. Impresioniștii filmau adesea prin draperii care aveau o anumită textură. În *Kean*, prima întâlnire cu femeia pe care în curând o va iubi are loc în timp ce el ține o draperie vaporoasă între ei (**fig. 4.33, 4.34**).

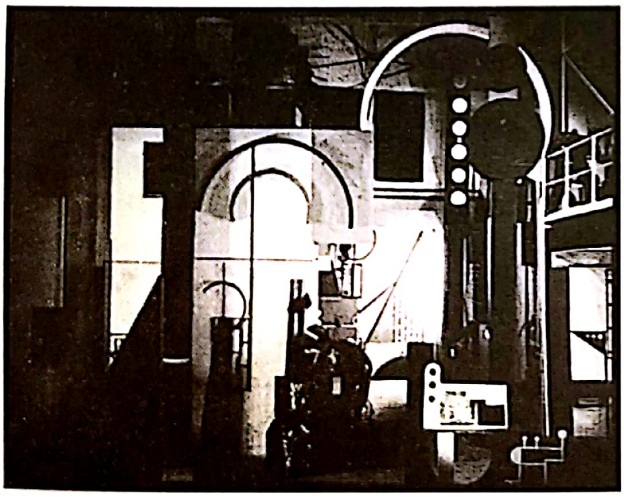
În fine, impresioniștii încercau adeseori să utilizeze decoruri impresionante. Făceau asta în două moduri opuse: mai întâi, prin decoruri moderniste, apoi, filmând în locații reale. În societatea franceză a epocii, era la modă designul „modern" de tipul celui numit azi Art Deco. Unii cineaști obișnuiau să colaboreze cu arhitecți și cu artiști renumiți pe post de scenografi (**fig. 4.35**). Însă, așa cum am văzut mai devreme în acest capitol, o mare parte a cinematografiei franceze din anii 1920 depindea de filmările în locații reale, iar impresioniștii găseau fotogenia în peisaje naturale (**fig. 4.36**). L'Herbier a obținut permisiunea fără precedent de a filma în castelul Alhambra din Spania pentru *El Dorado*, iar o parte din *Răposatul Mathias Pascal* a fost filmată în diverse locații din Roma.

Narațiunile impresioniste Dispozitivele stilistice impresioniste erau uimitor de inovatoare, cu toate astea, majoritatea narațiunilor lor erau convenționale. Scenariile plasează personajele în circumstanțe cu o încărcătură emoțională extremă. O situație poate declanșa amintiri care conduc spre folosirea



4.32. În *Afișul/ L'affiche*, de Jean Epstein, ustensilele folosite de protagonistă pentru a confecționa flori artificiale devin o impresionantă compoziție de natură moartă prin felul în care sunt dispuse și iluminate.

4.33, 4.34. În *Kean* vedem un plan/contraplan al eroului și al eroinei printr-o draperie care sugerează punctele lor de vedere.



4.35. Pentru *Inumana/ L'inhumaine*, L'Herbier l-a angajat pe marele artist modernist Fernand Lèger să realizeze scenografia laboratorului eroului – om de știință.

4.36 În *Inundația/ L'inondation*, Delluc a filmat un personaj plimbându-se pe un drum de țară cu soarele aflat în partea opusă a camerei, transformând peisajul într-una dintre cele mai încântătoare compoziții.

Scanned with OKEN Scanner

flashbackurilor, poate inspira viziuni ale dorințelor personajelor sau îl poate determina pe protagonist să se afunde în alcool, motivând prezentarea distorsionată a perspectivei sale asupra mediului înconjurător. Personajele impresioniste leșină, orbesc sau se afundă în disperare, iar aceste stări sunt redate cu intensitate prin intermediul unor efecte.

Rezultatul e că narațiunile impresioniste depind într-o mare măsură de motivația psihologică. Precum în narațiunile clasice, cauza și efectul operează la baza intrigii, dar cauzele decurg în principal din obsesiile și însușirile contradictorii ale personajelor. În *Răposatul Mathias Pascal*, de pildă, un bărbat dintr-un orășel francez se căsătorește, iar soacra lui face viața cuplului un coșmar. Disperat, se folosește de un accident pentru a face să pară că a murit. Își ia o nouă identitate la Roma și se îndrăgostește – ceea ce îi activează viziuni și aspirații pentru o viață mai bună. Întregul film se centrează pe motivațiile și reacțiile lui.

În filmele impresioniste, dispozitivele specifice aparatului de filmat, montajului și mizanscenei nu apar continuu, pe toată durata desfășurării narațiunii. De fapt, acțiunea lor progresează în general într-o manieră convențională, punctată de scene în care zăbovim asupra reacțiilor și stărilor mentale ale personajelor. În debutul lui *El Dorado*, de exemplu, există o lungă scenă în care protagonista se gândește la fiul ei bolnav, iar filtrele sunt folosite pentru a sugera lipsa ei de atenție la ce se petrece în jur (fig. 4.10, 4.11). Totuși, filmul este în mare parte o melodramă convențională despre cum a ajuns femeia în această stare și despre încercările ei de a ieși din ea.

Doar câteva opere impresioniste au ambiția de a crea tipare narative inovatoare care să pună subiectivitatea personajelor la baza formei unui film întreg. Dulac reușește asta într-un mod relativ simplu cu *Surâzătoarea doamnă Beudet*. Acest film scurt conține una dintre cele mai simple intrigi, concentrându-se aproape în totalitate pe ilustrarea vieții interioare și a urii protagonistei față de soțul ei. Într-unul dintre cele mai îndrăznețe filme ale mișcării, *Oglinda cu trei fețe/ La glace à trois faces* (1927), Jean Epstein construiește un scenariu schimbător și ambiguu. Trei femei foarte diferite își descriu relația cu un același bărbat, iar poveștile lor creează o imagine contradictorie a lui. În scena finală, după ce scrie fiecăreia câte o scuză diferită pentru că nu mai ajunge la întâlnirea programată cu ele, protagonistul are un accident de mașină mortal. Aproape toate informațiile narative fuseseră filtrate prin percepțiile celor trei femei, iar contactul direct cu bărbatul ne revelează puține detalii suplimentare despre el. Ultimul cadru îl reflectă în mod simbolic într-o oglindă cu trei fețe, sugerând imposibilitatea găsirii oricărui adevăr despre el. Puține filme narative ale erei mute se îndepărtau atât de mult de convențiile dramaturgiei clasice. Inovațiile *Oglindei cu trei fețe* vor reveni în filmele cinematografului european de artă din anii 1950–1960.

SFÂRȘITUL MIȘCĂRII IMPRESIONISTE

La finalul anilor 1910 și în prima jumătate a anilor 1920, impresioniștii au format un grup strâns unit, ajutându-se reciproc în misiunea lor de a impune un cinema alternativ, artistic. Până la mijlocul deceniului reușiseră asta într-o măsură considerabilă. Deși puține dintre filmele lor au atras audiențe mari, erau adeseori foarte bine primite de critici și erau apreciate de publicurile cinecluburilor și ale cinematografelor de artă. În 1925, Léon Moussinac, un critic de stânga susținător al impresionismului, a publicat volumul *Nașterea cinematografului* (*La naissance du cinéma*), unde rezuma trăsăturile stilistice ale mișcării și vederile teoretice ale cineaștilor impresioniști. Bazată în mare parte pe textele lui Delluc, descrierea lui Moussinac sublinia tehnicile expresive precum ralantiul și supraimpresiunile și afirma că grupul impresionist era cel mai interesant din întreaga cinematografie franceză.

Pe măsură ce tot mai mulți cineaști copiau tehnicile impresioniste, stilul lor și-a pierdut din impact. În 1927, Epstein remarca: „Dispozitivele originale precum montajul rapid sau mișcările de urmărire și de panoramare ale camerei s-au vulgarizat între timp. Sunt deja învechite și e din ce în ce mai necesar să elimini trăsăturile prea evidente ale stilului pentru a crea un film simplu“.* Într-adevăr, Epstein își construia tot mai des narațiunile într-un stil cvasidocumentar, utilizând actori neprofesioniști și eliminând mișcările de aparat și efectele de montaj ostentative. Ultimul său film impresionist, *Finis Terrae* (1929), înfățișează doi foarte tineri paznici de far de pe o insulă. Tehnicile subiective apar preponderent când unul dintre ei cade la pat. Filmul sonor timpuriu realizat de Epstein, *Mor-Vran* (1931), evită cu totul stilul impresionist, propunând o narațiune poetică și reținută despre niște săteni aflați pe o insulă pustie.

* Rémy Duval, „M. Jean Epstein“, Comoedia 5374 (23 septembrie 1927), p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Probabil din cauză că tehnicile impresioniste deveniseră deja un loc comun, și ceilalți cineaști ai mișcării au început să experimenteze în direcții diferite. Dacă perioada dintre 1918 și 1922 a fost caracterizată în primul rând prin pictorialism, iar cea dintre 1923 și 1925 prin adăugarea montajului ritmic, atunci anii finali, dintre 1926 și 1929, au cunoscut o mai mare diversitate în sânul mișcării. Până în 1926, unii regizori impresioniști își câștigaseră o independență considerabilă prin deschiderea propriilor companii de producție. Mai mult decât atât, susținerea cineclubu-rilor și a sălilor de cinema mici le permitea acum să producă filme experimentale cu bugete mici. Ca un rezultat al ambilor factori, în ultima perioadă a impresionismului s-au înmulțit scurtmetrajele, precum *Ménilmontant* al lui Kirsanoff, și cele patru filme produse de compania Les Films Jean Epstein.

Un alt factor care a condus la diversificarea mișcării impresioniste a fost impactul filmelor experimentale. Așa cum vom vedea în capitolul al optulea al cărții, filmele suprarealiste, dadaiste și abstracte împărțeau adeseori cu filmele impresioniste programele cineclu-burilor și ale cinematografelor de artă. Aceste tendințe intrau, toate, în categoria așa-numitului *cinema pur*. Dulac a scris și a susținut numeroase prelegeri în favoarea cinemaului pur, iar în 1928 a abandonat producția de filme comerciale pentru a regiza un film suprarealist, *Scoica și preotul/ La Coquille et le Clergyman*. Ulterior s-a concentrat pe realizarea de scurtmetraje abstracte.

Probleme în sânul industriei de film

O asemenea difuzie stilistică e posibil să fi distrus orice fel de unitate între operele impresioniștilor și să fi dus la finalul mișcării. În orice caz, ultima parte a anilor 1920 a însemnat o diminuare drastică a independenței acestor regizori. Condiția lor de mici producători fusese oricum dintotdeauna șubredă. Nu dețineau studiouri proprii și erau forțați să închirieze dotările tehnice. Fiecare producție era finanțată separat, iar creditul regizorilor era bazat pe succesul filmelor lor anterioare.

La finalul deceniului, economia franceză a cunoscut același avânt experimentat și de alte state, iar marile companii de film deveneau tot mai puternice. Consolidarea promitea noi începuturi. Pathé, Natan și Cinéromans au fuzionat pentru a da naștere companiei Pathé-Natan, în timp ce fuziunea altor trei firme a dus la apariția Gaumont-Franco-Film-Aubert. În această atmosferă, producătorii aveau puține motive să îi susțină pe impresioniști. Existase până atunci o speranță că aceste filme erau suficient de proaspete și de incitante pentru a avea succes în America și în Germania, dar ele se dovediseră la fel de puțin competitive din punct de vedere comercial atât acasă, cât și peste hotare.

Rezultatul a fost că majoritatea impresioniștilor și-au pierdut companiile independente. În 1928, Cinéromans a absorbit compania lui L'Herbier, Cinégraphic, ordonând apoi remontarea filmului de mare buget *Banii/ L'argent*, 1929, regizat de acesta. L'Herbier a fost forțat să lucreze la proiecte mai comerciale în era filmului sonor. În același an, Les Films Jean Epstein a dat faliment, dar Epstein a reușit ulterior să obțină finanțări independente pentru modestele sale proiecte viitoare nonimpresioniste. Istoria încâlcită de producție și bugetul imens ale lui *Napoleon* nu i-au mai permis lui Gance să rămână independent. În anii următori a fost supervizat cu strictețe de creditori, așa că filmele lui ulterioare conțineau, în cel mai fericit caz, doar o frântură din experimentele timpurii ale cineastului.

Introducerea sunetului pe scară largă în 1929 le-a făcut, practic, imposibil impresioniștilor să își recapete independența. Producția cu sunet era scumpă și devenise mai dificil de strâns o finanțare chiar și pentru un scurtmetraj de avangardă cu buget foarte mic. În 1968, L'Herbier își amintea astfel situația: „La apariția sunetului, condițiile de lucru deveniseră foarte dificile pentru un regizor ca mine. Era de neconceput, din rațiuni economice, să îți imaginezi filme sonore precum cele pe care le realizasem în era mută a cinematografiei. Trebuia să învățăm să ne cenzurăm și chiar, în cazul meu, să îmbrățișăm forme cinematografice pe care le disprețuisem dintotdeauna. Dintr-odată, ne vedeam constrânși, din cauza sonorului, să facem nimic mai puțin decât teatru la conservă".*

În ciuda circulației limitate a filmelor impresioniste în afara Franței, ele au influențat alți cineaști. Așa cum vom vedea în Capitolul 5, folosirea camerei în mișcare liberă pentru a revela experiența senzorială a unui personaj a devenit la scurtă vreme un loc comun al cineaștilor germani, care au popularizat această tehnică și au fost, în general, considerați inventatorii ei. Poate că cel mai cunoscut artist continuator al unor tradiții

* Jean-André Fieschi, „Autour du Cinématographie: Entretien avec Marcel L'Herbier", *Cahiers du cinéma*, nr. 202 (iunie–iulie 1968), p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

impresioniste a fost tânărul regizor Alfred Hitchcock, care a absorbit influențe din filmele americane, franceze și germane în anii 1920. Filmul lui din 1927, *Inelul/ The Ring*, ar putea trece drept film impresionist, iar în timpul lungii sale cariere, Hitchcock a devenit un maestru al subiectivității. A ales unghiuri, a folosit efecte speciale și mișcări de aparat pentru a reda ce văd și ce gândesc personajele. Subiectivitatea personajelor este așadar de multă vreme un element nelipsit al narațiunii cinematografice, iar impresioniștii au explorat cel mai minuțios această tehnică.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 5

GERMANIA ÎN ANII 1920

SITUAȚIA GERMANIEI DUPĂ PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

Germania a pierdut Primul Război Mondial și a avut de înfruntat ulterior probleme economice și politice grave. Cu toate astea, a ieșit din război cu o industrie de film puternică. Din 1918 și până la venirea la putere a naziștilor, în 1933, cinematografia germană a fost a doua a lumii, după cea hollywoodiană, ca sofisticare tehnică și ca influență. După câțiva ani de la armistițiu, filmele germane erau văzute peste tot în afara granițelor, și o mișcare stilistică majoră, expresionismul, a apărut și a continuat să se manifeste până în 1926. Franța victorioasă nu a reușit să își consolideze industria de film, așadar cum a reușit Germania înfrântă să aibă o industrie atât de puternică?

Expansiunea industriei germane în timpul Primului Război Mondial s-a datorat, în mare parte, izolării create de interzicerea, în 1916, de către guvern, a majorității filmelor străine. Cererea continuă de filme a sălilor de cinema germane a condus la o creștere a numărului de companii de producție de la 25 (în 1914) la 130 (în 1918). Totuși, până la finalul războiului, formarea companiei Universum Film Aktiengesellschaft (Ufa) a dat startul unei tendințe spre realizarea de fuziuni și crearea de companii mai mari.

În ciuda acestei creșteri, dacă guvernul ar fi renunțat după război să interzică importurile, filmele străine – în special cele americane – puteau să acapareze din nou ecranele germane. Spre deosebire de situația din Franța, guvernul german a sprijinit cinematografia de-a lungul acestei perioade. Interzicerea importurilor a continuat până la 31 decembrie 1920, oferindu-le producătorilor aproape cinci ani de competiție minimală pe piața locală de filme. Expansiunea începută în timpul războiului a continuat și după, în 1921 existând în jur de 300 de companii de producție germane. Mai mult decât atât, până în 1922 resentimentele antigermane ale fostelor țări inamice din timpul războiului se diluaseră, în mare măsură, iar cinematografia germană devenise faimoasă pe plan internațional.

Scanned with OKEN Scanner

În mod ironic, multe dintre succesele industriei de film au fost înregistrate în timp ce națiunea germană era în suferință. Până la finalul anului 1918, eforturile de război împinseseră țara în datorii imense, iar greutățile întâmpinate de populație erau masive. Au izbucnit revolte ale cetățenilor, cerând abolirea monarhiei și încheierea războiului. Pe 9 noiembrie, cu doar două zile înaintea încheierii armistițiului, a fost proclamată Republica Germană, monarhia fiind astfel abolită. Câteva luni, partidele politice liberale și cele radicale s-au luptat pentru control și părea că o revoluție similară celei din Rusia era iminentă. Totuși, până la mijlocul lunii ianuarie a anului 1919, extrema stângă a fost învinsă, iar alegerile au produs o coaliție de guvernământ formată din partide liberale moderate. În general, climatul politic s-a mutat treptat spre dreapta în anii 1920, culminând cu ascensiunea la putere a Partidului Nazist, în 1933.

Animozitățile internaționale au fost intensificate de măsurile dure aplicate Germaniei de țările aliate învingătoare. Războiul se încheiase oficial prin semnarea infamului Tratat de la Versailles, din 28 iunie, 1919. Mai curând decât să încerce să vindece ruptura cu Germania, Marea Britanie și Franța au insistat să-și pedepsească inamica. O clauză privind „vina pentru război" din cadrul tratatului blama Germania pentru că ar fi fost singura instigatoare a conflictului. Mai multe teritorii le fuseseră cedate Poloniei și Franței, Germania pierzând astfel în jur de 13 procente din granițele sale antebelice. Germaniei i s-a interzis să aibă mai mult de 100 de mii de soldați în cadrul armatei, iar aceștia nu aveau voie să poarte arme. Mai important, Aliații pretindeau Germaniei să-i despăgubească pentru toate daunele materiale provocate de distrugerile civile din timpul războiului. (Doar Statele Unite ale Americii au refuzat o astfel de măsură, semnând cu Germania un tratat de pace separat, în 1921). Resentimentele create de aceste măsuri în rândul populației germane au contribuit la venirea la putere a partidelor de dreapta.

Pe termen scurt, reparațiile de război au împins sistemul financiar german înspre haos. Aceste datorii prevedeau ca Germania să le trimită Aliaților cantități mari de aur, de cărbune, de oțel, de utilaje grele, de alimente și alte materii de bază. Germania nu a reușit niciodată să satisfacă integral cererile fostelor inamice, iar penuria de toate felurile a câștigat treptat teren. Din aceste motive, la finalul războiului inflația s-a manifestat tot mai mult, transformându-se, în 1923, în hiperinflație. Mâncarea și bunurile de consum au devenit tot mai greu de găsit în magazine și tot mai scumpe. La începutul anului 1923, marca – înainte de război echivala cu valoarea unui sfert de dolar american – se prăbușise pur și simplu, un dolar putând fi cumpărat cu 50 de mii de mărci. Până la finalul anului 1923, un dolar echivala cu 6 miliarde de mărci. Oamenii erau nevoiți să meargă la cumpărături cu coșuri de bancnote, doar pentru a cumpăra o pâine.

Ar putea să pară că o astfel de situație economică gravă nu ar fi în avantajul nimănui. Mulți oameni au suferit: pensionarii, investitorii care aveau bani depuși în conturi cu rate fixe, muncitorii ale căror venituri își pierdeau valoarea pe zi ce trecea, chiriașii care vedeau costurile chiriei crescând într-o spirală halucinantă. Cu toate acestea, marea industrie a avut de câștigat de pe urma inflației. În primul rând, oamenii aveau puține motive să își pună banii deoparte, deoarece se devalorizau stând depozitați în bancă sau sub salteaua de acasă. Salariații își cheltuiau banii câtă vreme mai aveau o oarecare putere de cumpărare, iar filmele, spre deosebire de hrană și de îmbrăcăminte, erau mai ușor accesibile. Mersul la film a fost popular în perioada inflației și multe săli de cinema noi au fost construite.

Mai mult, inflația a încurajat exportul și a descurajat importul, oferindu-le companiilor germane un avantaj pe plan internațional. Pe măsură ce rata de schimb valutar a mărcii se prăbușea, consumatorilor le era tot mai greu să își permită să cumpere produse din afara Germaniei. Din contră, devenise posibil pentru companiile locale să își vândă produsele în afara țării mai ieftin decât fabricanții străini. Producătorii de film au beneficiat de acest avânt la nivelul competiției cu firmele internaționale. Importatorii își permiteau să aducă puține filme străine pe piața germană, în timp ce țările din America de Sud și din Europa de Est puteau cumpăra mai ieftin filme germane decât filme hollywoodiene. Astfel, timp de doi ani după război, interzicerea filmelor străine în Germania a protejat de competiție piața națională, dar chiar și după ce acestea au fost permise, în 1921, ratele nefavorabile de schimb valutar sprijinind cinematografia locală.

Situația propice pentru export, stimulată de rata înaltă a inflației, s-a potrivit cu planurile industriei de film. Chiar și în timpul războiului, dezvoltarea industriei a crescut speranțele ei pentru export. Dar ce fel de filme puteau avea succes în afara Germaniei? Germania a găsit un răspuns potrivit la această întrebare cu mai mult succes decât orice altă țară europeană postbelică.

Scanned with OKEN Scanner

GENURI ȘI STILURI PREDILECTE ÎN CINEMATOGRAFIA GERMANĂ DE DUPĂ RĂZBOI

Parțial pentru că cinematografia din Germania a fost aproape izolată până în 1921, au existat puține schimbări radicale în privința genurilor filmelor realizate aici. Filmul fantastic a continuat să fie proeminent, tipice pentru gen fiind filmele cu Paul Wegener în rolul principal, precum *Golemul/ Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920, Paul Wegener și Carl Boese) și *Umbra pierdută/ Der verlorene Schatten* (1921, Rochus Gliese). Imediat după război, climatul politic de stânga a condus la o scurtă perioadă de abolire a cenzurii, ceea ce a încurajat apariția unei mode a filmelor despre prostituție, despre bolile venerice, droguri și alte probleme sociale. Convingerea generală că asemenea filme sunt pornografice a condus la reinstituirea cenzurii. Aceleași tipuri de comedii și de drame care dominaseră până atunci producțiile germane și europene au continuat să fie făcute pe bandă rulantă. Trei alte direcții au căpătat amploare: filmul-spectacol, mișcarea expresionistă germană și filmul *kammerspiel*.

Filmele-spectacol

Înainte de izbucnirea războiului, italienii câștigaseră un public internațional pentru filmele lor istorice, precum *Quo Vadis?* și *Cabiria*. După război, germanii au abordat o tactică similară. Filmele-spectacol istorice germane au avut un oarecare succes și, printre altele, au revelat lumii primul regizor german major din era postbelică, pe Ernst Lubitsch.

Filme-spectacol erau realizate în mai multe țări, dar numai companiile care își permiteau să cheltuiască bugete mari în realizarea lor puteau spera că vor avea succes pe plan internațional. Hollywoodul, cu bugetele sale mari și cu scenografii săi pricepuți, putea produce *Intoleranță/ Intolerance* sau *Ultimul mohican/ The Last of the Mohicans*, dar producții grandioase precum acestea erau rare în Marea Britanie și în Franța. În perioada inflației din Germania, companiile mai mari puteau finanța filme istorice. Unele își puteau permite să construiască platouri de filmare imense, pe care le extindeau continuu. Costurile muncitorilor și ale specialiștilor care realizau costumele și scenografiile erau rezonabile, iar mulțimi mari de figuranți puteau fi angajate pentru sume mici. Filmele rezultate erau suficient de impresionante pentru a concura cu succes pe piețele străine și a încasa valută stabilă. De exemplu, când Ernst Lubitsch a realizat *Madame DuBarry* în 1919, filmul a costat echivalentul în mărci a aproximativ 40 de mii de dolari. Dar când a fost lansat în cinematografele din America, în 1921, experții au estimat că un astfel de film ar fi costat la Hollywood cel puțin 500 de mii de dolari – o sumă mare pentru acea vreme.

Lubitsch, care a devenit cel mai cunoscut regizor german de filme-spectacol, și-a început cariera cinematografică la începutul anilor 1910, atât ca actor, cât și ca regizor. Primul lui hit a fost *Palatul pantofilor lui Pinkus/ Schuhpalast Pinkus*, din 1916, unde joacă rolul unui antreprenor evreu impertinent. Era al doilea film realizat de el pentru compania Union, una dintre firmele mici care aveau să fuzioneze mai târziu pentru a forma Ufa. Ossi Oswalda, o actriță împlinită, a jucat în mai multe comedii realizate de Lubitsch spre finalul anilor 1910, printre care *Prințesa stridiilor/ Die Austernprinzessin* (1919) și *Păpușa/ Die Puppe* (1919). Dar cu starul de origine poloneză Pola Negri a dat Lubitsch lovitura pe plan internațional.

Negri și Lubitsch au lucrat pentru prima dată împreună în 1918, la producția *Ochii mumiei Ma/ Die Augen der Mumie Ma*. Această melodramă fantastică era plasată într-o exotică locație egipteană și e tipică pentru producțiile germane de la finalul anilor 1910. Partenerul de ecran al lui Negri era actorul german Emil Jannings, aflat în plină ascensiune. Lubitsch a realizat împreună cu cei doi și *Madame DuBarry*, bazat vag pe viața amantei lui Ludovic al XV-lea (**fig. 5.1**). A fost un succes enorm, atât în Germania, cât și în restul lumii. Lubitsch a continuat o vreme să facă astfel de filme, cel mai notabil fiind *Anna Boleyn* (1920). În 1923, a fost primul dintre marii regizori

5.1. În *Madame DuBarry*, decoruri somptuoase și sute de figuranți recreează Parisul revoluționar.

Scanned with OKEN Scanner

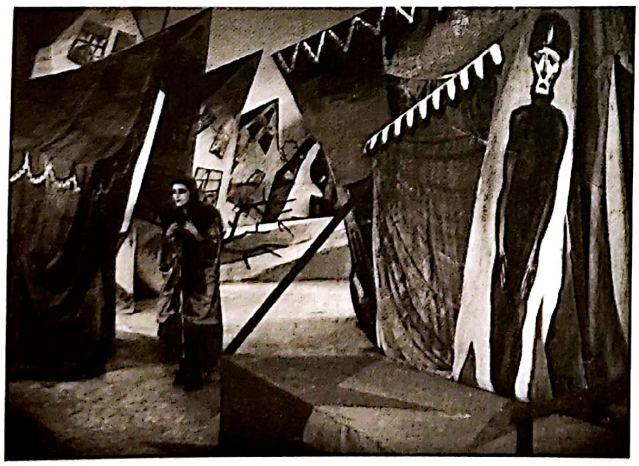
germani care a plecat la Hollywood. Lubitsch a ajuns rapid unul dintre cei mai iscusiți practicanți ai stilului hollywoodian clasic al anilor 1920.

Filmele-spectacol au rămas la modă câtă vreme inflația masivă le-a permis germanilor să le vândă peste hotare la prețuri pe care nu le putea concura nicio altă industrie cinematografică a lumii. Dar la mijlocul anilor 1920, finalul perioadei de inflație a forțat companiile să producă filme cu bugete mai modeste, iar genul acesta a devenit treptat tot mai puțin important.

Mișcarea expresionistă germană

La sfârșitul lunii februarie a anului 1920, un film lansat la Berlin a fost considerat imediat ceva complet nou în istoria cinematografului. E vorba despre *Cabinetul doctorului Caligari/ Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene). Noutatea lui a cucerit imaginația publicului, fiind un veritabil succes. Filmul utiliza decoruri stilizate, clădiri distorsionate pictate pe fundaluri de pânză și interioare de apartamente realizate în manieră teatrală (**fig. 5.2**). Actorii nu își dădeau interesul să interpreteze personajele în chei realiste; în schimb, exhibau mișcări sacadate și coregrafiate. Criticii au anunțat că stilul expresionist, consacrat deja în alte arte, reușise, în fine, să ajungă și în cinema și au dezbătut beneficiile acestei evoluții pentru arta cinematografică.

Expresionismul în arte Expresionismul a apărut în jurul anului 1908 ca un stil în pictură și în teatru – s-a manifestat și în alte țări europene, dar și-a găsit cele mai intense concretizări în Germania. Expresionismul german a fost una dintre mișcările europene de la începutul secolului care respingeau realismul. Practicanții săi aveau o preferință pentru distorsiunea extremă prin care exprimau mai degrabă o realitate emoțională decât aparențe de suprafață.



5.2. Protagonista din *Cabinetul doctorului Caligari* rătăcește printre decorurile carnavalești expresioniste. Pare că e făcută din aceleași materiale precum cele din care e confecționat bâlciul.

În pictură, expresionismul a fost promovat în principal de două grupuri. *Die Brücke* (*Podul*) a fost format în 1906, iar printre membrii săi se numărau Ernst Ludwig Kirchner și Erich Heckel. Mai târziu, în 1911, a fost fondat *Der Blaue Reiter* (*Călărețul albastru*), printre suporterii săi numărându-se Franz Marc și Vasili Kandinski. Deși acești artiști – alături de alții aparținând mișcării expresioniste, precum Oskar Kokoschka și Lyonel Feininger – aveau stiluri individuale distincte, împărtășeau anumite trăsături comune. Artiștii expresioniști evitau umbrele și culorile discrete care confereau volum și profunzime picturilor realiste. În schimb, ei utilizau adesea forme mari de lumină, culori nerealiste cu contururi întunecate și desprinse parcă din benzile desenate. Figurile erau de obicei alungite: fețele afișau expresii grotești, de măști, și aveau uneori culoarea verde a lividității. Clădirile puteau să se îndoaie sau să se încline, iar baza lor era înclinată în spate, în răspăr cu perspectiva tradițională (**fig. color 5.1**). Asemenea distorsiuni erau dificil de realizat pentru filmele realizate în locații reale, dar *Caligari* demonstrase că decorurile construite în studio puteau aproxima stilizarea picturilor expresioniste.

Un model mai direct de stilizare a decorurilor și a actoriei a fost teatrul expresionist. Deja în 1908, piesa lui Oskar Kokoschka, *Asasin, speranța femeilor* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*), a fost pusă în scenă în manieră expresionistă. Stilul a prins în anii 1910, adesea în punerea în scenă a unor piese de stânga care protestau împotriva războiului și a exploatării capitaliste. Decorurile semănau de multe ori cu picturile expresioniste, cu forme mari umplute de culori și lipsite de umbre (**fig. 5.3**). Interpretările actoricești erau distorsionate în feluri similare. Actorii urlau, făceau gesturi largi și se mișcau după principii coregrafice (**fig. 5.4**). Scopul era să exprime sentimente în cel mai direct și exagerat mod posibil. Ambiții similare au condus la o stilizare extremă în literatură, iar tehnicile narative – precum povestirea în ramă și finalurile deschise – au fost adoptate de scenariștii filmelor expresioniste.

Până la finalul anilor 1910, expresionismul se transformase dintr-un experiment radical într-o

Scanned with OKEN Scanner

O cronologie a expresionismului cinematografic german

1920
- Februarie – compania Decla lansează filmul *Cabinetul doctorului Caligari*, regizat de Robert Wiene; cu el debutează mișcarea expresionistă în cinema.
- Primăvară – Decla și Deutsche Bioscop fuzionează pentru a forma Decla–Bioscop; sub supervizarea lui Erich Pommer, Decla–Bioscop a produs multe dintre filmele expresioniste.
- *Algol*, regia Hans Werckmeister.
- *Golemul*, regia Paul Wegener și Carl Boese.
- *Tragedia unui vampir/ Genuine*, regia Robert Wiene.
- *Din zori și până în miez de noapte/ Von Morgens bis Mitternacht*, regia Karl Heinz Martin.
- *Torgus*, regia Hans Kobe.

1921
- Noiembrie – Ufa absoarbe Decla–Bioscop, care continuă să existe ca o divizie de producție separată supervizată de Erich Pommer.
- *Moartea obosită*, regia Fritz Lang.
- *Casa de pe lună/ Der Haus zum Mond*, regia Karl Heinz Martin.

1922
- *Dr. Mabuse, jucătorul*, regia Fritz Lang.
- *Nosferatu*, regia F.W. Murnau.

1923
- *Umbra*, regia Arthur Robison.
- *Comoara*, regia G.W. Pabst.
- *Raskolnikov*, regia Robert Wiene.
- *Spiritul pământului/ Erdgeist*, regia Leopold Jessner.
- *Călărețul de piatră/ Der steinerne Reiter*, regia Fritz Wendhausen.

1924
- Toamnă: încheierea perioadei de hiperinflație.
- *Cabinetul figurilor de ceară*, regia Paul Leni.
- *Nibelungii*, film în două părți: *Siegfried* și *Răzbunarea Kriemhildei*, regia Fritz Lang.
- *Mâinile lui Orlac*, regia Robert Wiene.

1925
- Decembrie: Ufa e salvată de la faliment de împrumuturile primite de la Paramount și de la MGM.
- *Tartuffe*, regia F.W. Murnau.
- *Cronica de la Grieshuus/ Zur Chronik von Grieshuus*, regia Arthur von Gerlach.

1926
- Februarie: Erich Pommer e forțat să demisioneze de la șefia Ufa.
- Septembrie: *Faust*, regia F.W. Murnau.

1927
- *Metropolis*, regia Fritz Lang.

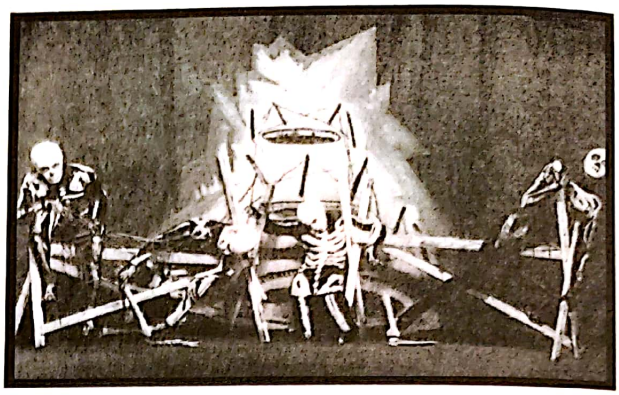
stilistică acceptată pe scară largă, chiar la modă. Astfel că, atunci când s-a lansat *Cabinetul doctorului Caligari*, nu prea a reprezentat un șoc pentru public și pentru critici. Alte filme expresioniste i-au urmat la scurt timp. Această direcție stilistică a rezistat până la începutul anului 1927.

Trăsături stilistice ale expresionismului Ce caracteristici are expresionismul cinematografic? Istoricii au definit această mișcare în moduri extrem de diferite. Unii susțin că adevăratele filme expresioniste seamănă cu *Cabinetul doctorului Caligari* în construcția unei mizanscene distorsionate și stilizate grafic, inspirate de expresionismul din teatru. Alți istorici clasifică un număr mai mare de filme drept expresioniste, deoarece toate conțin anumite tipuri de stilistică distorsionată care funcționează în același fel precum stilizarea grafică din *Caligari*. Conform acestei definiții mai largi (pe care o urmăm și noi), ar exista în jur de 20–25 de filme expresioniste, lansate în perioada 1920–1927. Precum impresionismul francez, expresionismul german utilizează tehnici specifice mediului cinematografic – de mizanscenă, montaj și imagine – în moduri particulare.

Accentul pe compoziție Dacă trăsăturile definitorii pentru impresionismul francez au legătură cu mișcările camerei de filmat, expresionismul german se distinge în primul rând prin mizanscenă. În 1926, scenograful Hermann Warm (care a lucrat la *Caligari* și la alte filme expresioniste) a fost citat spunând că „imaginea cinematografică trebuie să devină artă

Scanned with OKEN Scanner

5.3. O formă întunecată sugerează un deal, iar actorii se holbează cu ochii larg deschiși sau iau diverse posturi grotești în spectacolul realizat după piesa *O familie* de Fritz von Unruh.



5.4. Actori costumați în schelete stau crispați într-un peisaj abstract de sârmă ghimpată într-o adaptare a piesei de teatru *Schimbarea* (*Die Wandlung*, 1919) de Ernst Toller.

grafică".* Într-adevăr, filmele expresioniste germane accentuează compoziția fiecărui cadru la un nivel ieșit din comun. Fiecare cadru al unui film creează, desigur, o compoziție vizuală, dar majoritatea filmelor ne atrag atenția spre anumite elemente, iar nu asupra întregii compoziții a cadrului. În filmele hollywoodiene clasice, chipul uman e cel mai expresiv element, iar decorurile, costumele și eclerajul secundează, în general, actorii. Spațiul tridimensional în care se petrece acțiunea e mai important decât configurațiile grafice bidimensionale de pe ecran.

În filmele expresioniste, expresivitatea asociată chipului uman se extinde în toate aspectele mizanscenei. În anii 1920, descrierile filmelor expresioniste indicau adesea că decorurile „joacă" sau că se contopesc cu mișcările actorilor. În 1924, Conrad Veidt, interpretul lui Cesare din *Caligari* și protagonistul mai multor filme expresioniste, explica următoarele: „Dacă decorul a fost insuflat cu aceeași stare spirituală precum cea care conduce mintea personajului, actorul va găsi în acel decor un sprijin prețios în compunerea și în trăirea partiturii sale. Se va contopi cu mediul reprezentat și ambii se vor mișca în același ritm".** Astfel, câtă vreme scenografia funcționa aproape ca o componentă vie a acțiunii, corpul actorului devenea un element vizual.

În practică, această contopire a decorului, a mișcărilor personajelor, a costumelor și a eclerajului funcționează în compoziții perfect sudate doar din când în când. Un film narativ nu e precum artele grafice tradiționale ale picturii și gravurii. Firul narativ trebuie să avanseze, iar compoziția se destramă pe măsură ce actorii se mișcă. În filmele expresioniste, acțiunea avansează adesea în reprize, iar narațiunea ia pauze sau încetinește pentru scurte momente când elementele de mizanscenă se aliniază în compoziții captivante. Asemenea compoziții nu e necesar să fie complet statice. Mișcările coregrafiate ale actorilor se pot îmbina cu o anumită formă stilizată a decorului pentru a crea o configurație vizuală.

Filmele expresioniste au multe tactici pentru îmbinarea elementelor din interiorul cadrelor. Folosesc suprafețe stilizate, simetrii, distorsiuni și juxtapuneri ale unor forme similare.

Suprafețele stilizate pot crea iluzia că elemente disparate ale mizanscenei ar fi similare. De exemplu, costumele lui Jane din *Caligari* sunt pictate cu aceleași linii colțuroase precum decorurile (**fig. 5.2**). În *Siegfried*, multe cadre sunt ocupate de o avalanșă de configurații decorative (**fig. 5.5**). În *Golemul*, textura contopește corpul Golemului cu decorurile distorsionate ale ghetoului: ambele elemente arată de parcă ar fi fost făcute din lut (**fig. 5.6**).

Simetria oferă o soluție de a combina actori, costume și decoruri în așa fel încât să potențeze compozițiile per ansamblu. Curtea burgundă din *Siegfried* (fig. 5.5) apelează la simetrii, așa cum o fac majoritatea filmelor lui Fritz Lang din această perioadă. Un alt exemplu frapant apare în filmul *Algol*, regizat de Hans Werckmeister (**fig. 5.7**).

Exagerare și repetiție Probabil cea mai răspândită trăsătură a expresionismului e folosirea distorsiunii și

* Rudolf Kurtz, *Expressionism and Film*, tr. Brenda Benthien (New Barnet, Herts: John Libbey, 2016): p. 68.

** „Faut-il supprimer les sous-titres?", *Comoedia* 4297 (27 septembrie 1924), p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

a exagerării. În filmele expresioniste, casele sunt adesea ascuțite și răsucite, scaunele sunt înalte, iar scările sunt strâmbe și denivelate (comparați **fig. 5.8–5.10**).

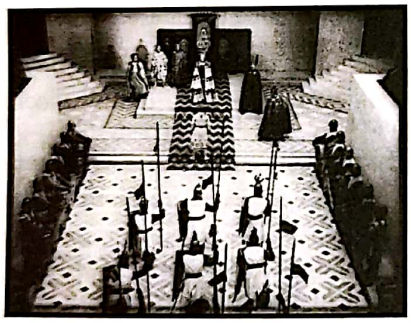
Spectatorilor moderni, actoria din filmele expresioniste s-ar putea să li se pară pur și simplu o versiune extremă a actoriei din filmele mute. Totuși, actoria expresionistă era intenționat exagerată pentru a se potrivi stilului decorurilor. În cadre largi, gesturile puteau fi coregrafiate pe măsură ce actorii se mișcau în configurații dictate de decoruri. Conrad Veidt „se contopește cu mediul reprezentat" în *Caligari* atunci când alunecă pe vârfurile picioarelor pe lângă zid, mâna lui întinsă atingându-i razant suprafața (**fig. 5.11**). Aici, un tablou implică mișcare, mai curând decât o compoziție statică.

Acest principiu al exagerării guverna și prim-planurile actorilor (**fig. 5.12**). În general, actorii expresioniști acționau împotriva unui efect de comportament natural, adesea mișcându-se sacadat, cu pauze, apoi făcând gesturi bruște. Astfel de interpretări trebuie analizate nu după criteriile realismului, ci judecând dacă mișcările actorilor contribuie la desăvârșirea mizanscenei.

O trăsătură crucială a mizanscenei expresioniste e juxtapunerea formelor similare în cadrul compoziției. Siluetele umane, de pildă, sunt adesea dispuse lângă copaci distorsionați pentru a crea forme similare (**fig. 5.13**). Alături de Robert Wiene și de Fritz Lang, F.W. Murnau a fost una dintre personalitățile marcante ale expresionismul german, însă filmele lui conțin destul de puține elemente clar artificiale sau decoruri exagerate pe care le găsim în alte filme ale mișcării. E adevărat totuși că a realizat numeroase compoziții stilizate unde siluetele se contopesc cu împrejurimile (**fig. 5.14**).

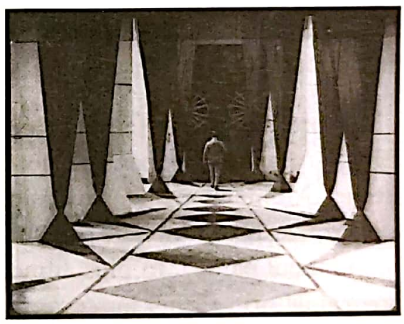
În cea mai mare parte, filmele expresioniste apelau la un ecleraj simplu din față și din laterale, iluminând plat și uniform scenele pentru a accentua legăturile dintre siluete și decor. Totuși, în câteva cazuri notabile umbrele erau folosite pentru a crea distorsiuni suplimentare (**fig. 5.15**).

Montaj și mișcări de cameră Deși principalele trăsături ale stilului expresionist sunt asociate în primul rând mizanscenei, putem face câteva generalizări în privința modului său tipic de a utiliza alte tehnici



5.5. La curtea burgundă din *Siegfried*, șirurile de soldați și decorul asemănător compun forme geometrice care se combină într-o compoziție unitară.

5.6. În *Golemul*, o statuie din lut trezită la viață răsare pe un acoperiș, părând că e realizată din același material precum spațiul din jur.



5.7. Un cadru simetric din *Algol* arată un coridor compus din linii și forme abstracte, în alb și negru, care se repetă.

5.8. Casa veche și înclinată din filmul *Comoara*, al lui G.W. Pabst.

5.9. Clădirile și felinarul înclinate din *Raskolnikov*, în regia lui Robert Wiene, o ecranizare a romanului *Crimă și pedeapsă*.

5.10. O scară din *Torgus* pare să se încline amenințător, având câte un triunghi alungit și subțire pictat pe fiecare treaptă.

Scanned with OKEN Scanner

5.11. În această scenă faimoasă din *Cabinetul doctorului Caligari*, compoziția diagonală a peretelui dictează mișcarea actorului, îmbrăcămintea lui strâmtă și neagră contribuind la efectul compozițional.

5.12. În *Răzbunarea Kriemhildei*, privirea cu ochii larg deschiși a actriței Marguerite Schön, machiajul ei încărcat, formele abstracte ale costumului și fundalul alb creează o compoziție stilizată în acord cu cea din restul filmului.

5.13. *stânga* Poziția unei femei din *Călărețul de piatră/ Der steinerne Reiter* funcționează ca un ecou al siluetei copacului stilizat din spatele ei.

5.14. *dreapta* Contele Orlak și oaspeții lui sunt plasați în cadrul unui grup de patru arcade, cocoașa vampirului și brațele lui Hunter funcționând ca un ecou al arcadelor dinspre interior. (Arcadele sunt un motiv important în *Nosferatu*, fiind strâns asociate cu vampirul și cu coșciugul său.)

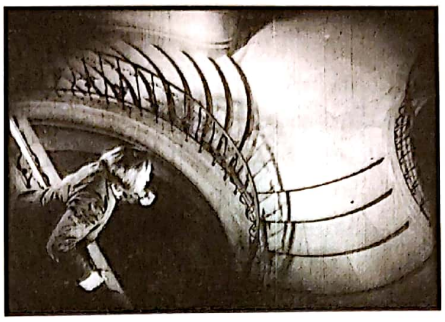
cinematografice. Astfel de tehnici funcționează de obicei în mod discret pentru a potența calitatea mizanscenei. Montajul e, în general, simplu, bazându-se pe dispozitive de continuitate precum planul/contraplanul și montajul paralel. În plus, filmele germane sunt remarcabile prin ritmul lor ceva mai lent decât al altor filme din epocă. În mod cert, la începutul anilor 1920 nu au nimic de-a face cu montajul ritmic rapid al impresionismului francez. Acest ritm mai lent le oferă privitorilor timpul necesar pentru a sesiza compozițiile particulare create de stilul vizual expresionist.

La fel, mișcările de cameră sunt cel mai adesea funcționale, mai curând decât spectaculare. Multe decoruri expresioniste apelau la perspective false pentru a crea compoziții ideale văzute dintr-o anumită poziție avantajoasă. Astfel, mișcările de cameră și unghiurile înalte sau joase sunt destul de rare. În puține cazuri, un anumit unghi de filmare poate crea o compoziție surprinzătoare prin juxtapunerea actorului și a decorului în moduri neobișnuite (**fig. 5.16**).

Narațiunea expresionistă Precum cineaștii impresioniști francezi, cei expresioniști au gravitat în jurul unor modele narative care se potriveau trăsăturilor lor stilistice. Primul film al mișcării, *Cabinetul doctorului Caligari*, folosea povestea unui om nebun pentru a motiva distorsiunile expresioniste cu care publicul nu era încă obișnuit. Deoarece *Caligari* a rămas cel mai cunoscut film expresionist, persistă impresia că stilul era folosit în principal pentru a revela subiectivitatea personajelor.

În majoritatea filmelor expresioniste, stilizarea acompania narațiuni plasate în trecut, în locuri exotice sau care includeau elemente fantastice și de groază – genuri care au rămas populare în Germania în anii 1920. Cele două părți ale filmului *Nibelungii/ Die Niebelungen*: *Siegfried* și *Răzbunarea Kriemhildei/ Kriemhilds Rache* sunt bazate pe epopeea națională germană omonimă și includ un dragon și alte elemente magice plasate într-un context medieval. *Nosferatu/ Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* e o poveste cu vampiri plasată în secolul al XIX-lea, iar în *Golemul* rabinul unui ghetou medieval din Praga dă viață unei statui din lut cu superputeri care urmează să îi apere pe evrei de persecuții. Prin contrast cu acest accent pus pe trecut, ultimul mare film expresionist,

Scanned with OKEN Scanner



5.15. În *Nosferatu*, vampirul se furișează pe scări mergând spre eroină, dar îi vedem doar umbra mare și grotescă.

5.16. În *Tartuffe*, un unghi înalt de filmare îl plasează pe protagonist pe fundalul unui vârtej de linii abstracte create de o scară.

Metropolis, se petrece într-un oraș futurist unde muncitorii lucrează în fabrici subterane masive și locuiesc la bloc – toate decorurile fiind realizate în stil expresionist.

În acord cu această emfază asupra unor timpuri îndepărtate și a unor evenimente fantastice, multe filme expresioniste au narațiuni în ramă sau povești de sine stătătoare integrate într-o structură narativă mai cuprinzătoare. *Nosferatu* e narat de istoricul orașului Wisborg, unde se și petrece o mare parte a poveștii. În cadrul narațiunii, acțiunile sunt preluate din cărți și din jurnalul de bord al unui căpitan. Povestea centrală din *Umbra/ Schatten – Eine nächtliche Halluzination* (1923) constă într-un spectacol de umbre pus în scenă de un artist pe durata unei petreceri, figurile din spectacol trezindu-se la viață și întruchipând pasiunile secrete ale oaspeților.

Unele filme expresioniste sunt despre timpul prezent. *Dr. Mabuse, jucătorul/ Dr. Mabuse, Der Spieler*, al lui Fritz Lang, apelează la stilul expresionist pentru a satiriza decadența societății germane contemporane: personajele fac afaceri cu droguri și dețin cluburi de noapte cu jocuri de noroc care au decoruri expresioniste, iar unul dintre cupluri trăiește într-o casă luxoasă amenajată în același stil. În cinema, expresionismul avea aceleași posibilități de critică socială precum în teatru. Totuși, în majoritatea cazurilor, cineaștii foloseau stilul pentru a crea contexte exotice și fantastice îndepărtate de realitățile contemporane.

Filmele *Kammerspiel*

O a treia tendință de la începutul anilor 1920 a avut un impact internațional mai mic decât filmele-spectacol și decât filmele expresioniste, dar a generat un număr considerabil de filme importante. E vorba despre *Kammerspiel* sau filmul „de interior". Denumirea e preluată de la numele teatrului Kammerspiele, deschis în 1906 de marele regizor Max Reinhardt ca să pună în scenă drame intime pentru audiențe mici. Puține filme *Kammerspiel* au fost realizate, dar aproape toate au devenit canonice: *Cioburi/ Scherben* (1921, Lupu Pick), *Scara de serviciu/ Hintertreppe* (1921, Leopold Jessner), *Noaptea de anul nou/ Sylvester* (1923, Lupu Pick), *Spiritul pământului/ Erdgeist* (1923, Leopold Jessner) și *Mikaël* (1924, Carl Theodor Dreyer). Cu excepția lui *Mikaël*, toate aceste filme au fost scrise de scenaristul Carl Mayer, care colaborase și la scenariul filmului *Cabinetul doctorului Caligari*. Mayer e considerat principala forță din spatele genului *Kammerspiel*.

Aceste filme contrastau drastic cu dramele expresioniste. Un film *Kammerspiel* se concentra pe puține personaje, explorând în profunzime o criză apărută în viețile lor. Accentul era pus pe actoria lentă, evocativă a actorilor și pe detalii sugestive, mai degrabă decât pe exprimări extreme ale unor emoții. Atmosfera acestor filme rezulta din folosirea unui număr mic de locații și din concentrarea asupra psihologiei personajelor și mai puțin pe spectaculozitate. *Kammerspiel*-ul evita elementele fantastice și de legendă, atât de comune în expresionism: erau filme plasate în viața de zi cu zi, contemporană, a personajelor și se petreceau adesea pe o durată scurtă.

Noaptea de anul nou se petrece de-a lungul unei singure seri din viața unui proprietar de cafenea. Mama lui îi vizitează familia pentru a sărbători împreună trecerea în noul an. Geloziile și conflictele dintre mamă și noră se intensifică până în punctul în care, la miezul nopții, bărbatul se sinucide. Scurte scene cu oameni petrecând în hoteluri și pe străzi creează un contrast ironic cu tensiunile dintre cele trei personaje, dar majoritatea acțiunii se desfășoară în micul apartament (**fig. 5.17**). Precum alte filme *Kammerspiel* importante, nici *Noaptea de anul nou* nu apelează la intertitluri, bazându-se exclusiv pe situații simple, pe detalii de actorie și de scenografie, și pe simbolism pentru a reda narațiunea.

Scanned with OKEN Scanner

La fel, *Scara de serviciu* jonglează între două locuri unde se desfășoară acțiunea. Bucătăria pensiunii, unde lucrează menajera, și apartamentul poștașului, admiratorul ei secret, se află la extremitățile unei curți murdare (**fig. 5.18**). Acțiunea filmului nu iese niciodată în afara acestei zone. Când logodnicul de departe al eroinei încetează, în mod misterios, să îi mai scrie, poștașul încearcă să o consoleze trimițându-i scrisori în numele acestuia.

Cioburi, *Scara de serviciu* și *Noaptea de anul nou* se încheie, fiecare, cu cel puțin o moarte violentă, iar *Mikaël* se termină cu moartea protagonistului din cauza unei boli. Datorită situațiilor psihologice intense, finalurilor nefericite și atmosferei claustrante, aceste filme îi atrăgeau mai mult pe critici și pe spectatorii sofisticați. Erich Pommer și-a dat seama de asta când a produs *Ultimul dintre oameni*/ *Der letzte Mann* și a insistat ca Mayer să-i adauge un final fericit. Povestea unui portar, angajat al unui hotel, care e retrogradat din postul lui măreț în cel de îngrijitor de toalete ar fi trebuit să se termine cu protagonistul stând disperat în toaletă, probabil chiar murind. Mayer, deranjat că i se cerea să modifice ceea ce considera că e deznodământul logic al scenariului scris de el, a adăugat o scenă de final neplauzibilă în care o moștenire neașteptată îl transformă peste noapte pe protagonist în milionar. Nu ne e clar dacă acest final optimist a fost cauza principală, însă cert e că *Ultimul dintre oameni* a devenit cel mai de succes și cel mai cunoscut film *Kammerspiel*. În 1924 însă genul acesta încetase să mai fie unul important în cinematografia germană.

5.17. În *Noaptea de anul nou*, motivul oglinzii atârnate pe perete accentuează natura relațiilor sumbre dintre membrii unei familii.

5.18. O mare parte a acțiunii din *Scara de serviciu* constă în traversarea curții interioare, înainte și înapoi, de către poștașul îndrăgostit de femeia care locuiește la celălalt capăt al ei.

Filmele germane în afara granițelor

Filmele-spectacol, cele expresioniste și dramele *Kammerspiel* au ajutat industria germană să spargă prejudecățile străinilor și să ocupe o poziție fruntașă pe piața mondială de filme. *Madame DuBarry*, regizat de Lubitsch, a fost unul dintre primele filme germane postbelice care s-au bucurat de succes în afara țării. În 1920, a fost proiectat în orașele mari, devenind faimos până și în țări precum Marea Britanie și Franța, unde distribuitorii locali se juraseră să nu arate filme germane pentru o perioadă lungă după război. În decembrie 1920, *Madame DuBarry*, redenumit *Passion*, a doborât recordurile de vânzări dintr-o sală de cinema newyorkeză importantă și a fost distribuit în întreaga Americă de unul dintre cei mai puternici distribuitori: First National. Dintr-odată, companiile de film americane se înghesuiau să cumpere filme germane, deși puține au reușit să atingă succesul lui *Passion*.

Expresionismul german s-a dovedit, de asemenea, un bun de export redutabil. *Cabinetul doctorului Caligari* se bucura deja de o reputație internațională în 1921, după o lansare destul de plină de succes în SUA, la scurtă vreme după triumful din Germania. În septembrie, criticul și cineastul francez Louis Delluc s-a ocupat ca filmul să fie proiectat în Franța ca parte a unui program caritabil pentru Crucea Roșie. Atât de mare a fost impactul filmului, încât a început să ruleze într-un cinematograf parizian în aprilie 1922. În ciuda puternicului sentiment antigerman din Franța, filmele germane au ajuns la modă și aici. Filmele lui Lubitsch, precum și aproape toate filmele expresioniste și *Kammerspiel* au fost proiectate în Franța în următorii cinci ani. Un entuziasm similar pentru expresionism s-a stârnit în Japonia la începutul anilor 1920 și, la fel ca în multe alte țări, aceste filme au fost proiectate în sălile de cinema de artă.

SCHIMBĂRI MAJORE ÎN A DOUA JUMĂTATE A ANILOR 1920

În ciuda acestor succese anterioare, mai mulți factori au provocat schimbări majore la nivelul industriei. Tehnologia străină și convențiile stilistice au jucat un rol important. Perioada de protecție acordată industriei de inflația ridicată de după război s-a încheiat prin

Scanned with OKEN Scanner

stabilizarea economiei în 1924. Succesul a contribuit, de asemenea, la ademenirea de către Hollywood a unor cineaști proeminenți. Accentul continuu asupra exportului a împins unele companii să imite produsele hollywoodiene, mai degrabă decât să propună alternative la ele. La mijlocul deceniului, o nouă direcție, intitulată Noua Obiectivitate (*Neue Sachlichkeit*), a înlocuit expresionismul în artele germane. Până în 1929, situația cinematografiei germane se schimbase într-o mare măsură față de cea imediat postbelică.

Modernizarea tehnologică a studiourilor germane

Spre deosebire de francezi, cineaștii germani și-au modernizat rapid tehnologia pe parcursul anilor 1920. Deoarece inflația încuraja companiile cinematografice să-și investească capitalul în achiziționarea de imobile și de terenuri, multe studiouri au fost construite și extinse în acest interval. Ufa, de pildă, și-a lărgit cele două complexe principale, de la Tempelhof și Neubabelsberg, și foarte curând a ajuns să dețină cele mai bine echipate studiouri din Europa, inclusiv un spațiu de filmare exterior imens la Neubabelsberg, care putea găzdui mai multe filmări de amploare în același timp. Aici au fost realizate producții epice precum *Nibelungii* lui Lang, și *Faust*-ul lui Murnau. Producătorii străini, cu precădere cei din Marea Britanie și din Franța, închiriau platourile Ufa pentru a filma secvențele mai ample. În 1922, un grup de investiții a convertit un hangar de zepeline în cel mai mare studio închis de filmare din lume, studioul Staaken. Acesta a fost închiriat unor proiecte care necesitau decoruri masive realizate în interior. Unele scene din monumentalul *Metropolis*, regizat de Fritz Lang, au fost filmate aici.

Alte inovații din anii 1920 au răspuns dorinței producătorilor de a le conferi filmelor realizate valori de producție impresionante. Scenografii au dezvoltat metode de a folosi false perspective și machete pentru a crea senzația unor spații mai mari. Un film expresionist marginal, *Strada/ Die Strasse* (1923), apela la o machetă elaborată pentru a reprezenta un peisaj urban situat în fundalul unei scene, cu o mașină reală și actori în prim-plan. Mașini minuscule și păpuși mișcându-se pe șine la distanță în *Ultimul dintre oameni* făceau ca strada din fața hotelului să pară mai mare decât era în realitate (**fig. 5.19**). La acest capitol, germanii îi devansau pe americani, iar directorii de imagine și scenografii hollywoodieni preluau diverse modele de machete și de false perspective din filmele germane sau vizitând studiourile.

Producătorii doreau, de asemenea, să-și ilumineze și filmeze proiectele cinematografice folosind tehnici dezvoltate la Hollywood în anii 1910. Pentru că aspirau să exporte filme în Statele Unite ale Americii, o înțelegere tacită larg răspândită între cineaștii germani implica adoptarea de noi elemente din stilul american, de tipul luminii de contur și al celei artificiale pentru cadrele exterioare. Articolele din presa specializată îndemnau companiile să construiască studiouri de filmare mai performante: studiouri întunecoase, dispuse cu echipamente de iluminare de ultimă generație le-au înlocuit pe cele cu pereți de sticlă.

Instalarea echipamentelor de iluminare de tip american a început în 1921, când Paramount a avut o tentativă de scurtă durată de a produce la Berlin. A echipat un studio berlinez cu tehnologie recentă, pictând în culori închise tavanul din sticlă pentru a permite iluminarea artificială. Lubitsch a realizat acolo unul dintre ultimele lui filme germane, *Soția faraonului/ Das Weib des Pharao*, lansat în SUA în 1921, cu titlul *The Loves of Pharaoh,* care utiliza lumina de contur și diverse alte efecte la nivelul eclerajului (**fig. 5.20**). Până la mijlocul deceniului majoritatea firmelor germane majore aveau opțiunea de a filma apelând în întregime la iluminarea artificială.

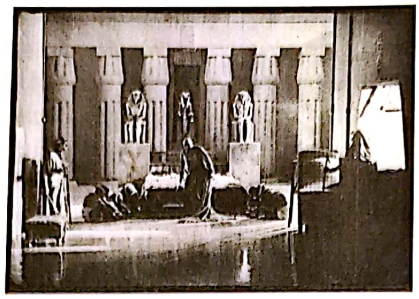
O inovație tehnologică germană a anilor 1920 a influențat cinematografiile internaționale: *camera dezlănțuită* (*enfesselte camera*). La începutul anilor 1920, unii cineaști germani au început să experimenteze cu mișcări de cameră elaborate. În scenariul filmului *Kammerspiel, Noaptea de anul nou*, Carl Mayer specifica faptul că aparatul de filmat trebuia montat pe un cărucior care urma să treacă lin printre petrecerile de pe o stradă urbană (**fig. 5.21**).

Filmul care a popularizat mișcările de cameră a fost *Ultimul dintre oameni*, regizat de Murnau. Acolo, camera coboară, încă din primul cadru, într-un lift; mai târziu, pare că zboară prin spațiu pentru a ilustra cum sunetul unei trompete ajunge la protagonistul așezat la geamul de deasupra. Când se îmbată la o petrecere, camera se învârte odată cu el pe o masă rotativă (**fig. 5.22, 5.23**). Filmul a fost văzut pe scară largă în SUA și i-a adus lui Murnau un contract cu Fox.

Un alt film realizat în următorul an, *Variéte* (1925, E.A. Dupont), a dus principiul *camerei dezlănțuite* și mai departe (**fig. 5.24**). Șine prinse de tavan permiteau camerei să plonjeze deasupra acțiunilor, precum în *Faust*-ul lui Murnau, când eroul pornește într-o cursă pe covorul magic deasupra unui peisaj montan (reprezentat printr-o machetă elaborată). Multe alte filme

Scanned with OKEN Scanner

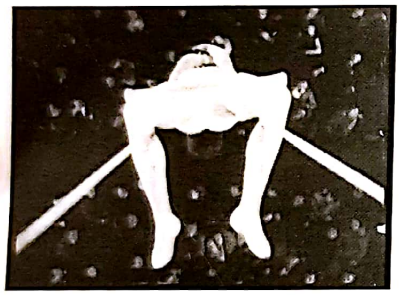
5.19. O utilizare elaborată a falsei perspective în filmul *Ultimul dintre oameni*.



5.20. Lumină de contur de tip hollywoodian în filmul *Soția faraonului*.

5.21. O porțiune a mișcării de urmărire a camerei pe o stradă din filmul *Noaptea de anul nou*.

5.22, 5.23. În *Ultimul dintre oameni*, fundalul se învârte în spatele protagonistului, redându-i starea de amețeală.



5.24. Camera de filmat din *Variéte* e plasată pe un trapez pentru a reda impresiile subiective ale acrobaților. Aici vedem, de sus în jos, un bărbat atârnând deasupra mulțimii de spectatori.

germane din a doua jumătate a anilor 1920 includ mișcări de cameră spectaculoase.

Așa cum am văzut în capitolul precedent, cineaștii impresioniști experimentau deja, încă de la începutul anilor 1920, cu mișcările subiective ale camerei. Însă filmele lor nu au fost atât de influente în afara Franței. Cineaștii germani au primit recunoaștere internațională pentru noua tehnică. Precum *Cabiria*, care crease voga *camerei de urmărire* în anii 1910, acum *Ultimul dintre oameni* și *Variéte* îi inspirau pe directorii de imagine din întreaga lume să își miște camera în moduri mai fluide. La finalul anilor 1920, o gamă largă de tehnici – precum lifturile, balansoarele, macaralele și mesele rotative – au eliberat camera de pe trepiede.

Odată ce presiunile inflației s-au încheiat în 1924, industria de film nu și-a mai putut permite să se extindă. Între 1924 și 1926, filmele de mare buget s-au rărit. Cu toate acestea, noile echipamente de iluminare și platourile mari de filmare erau încă acolo, gata să fie folosite în realizarea producțiilor mai modeste care au dominat a doua jumătate a anilor 1920. Sfârșitul hiperinflației a avut și alte, mult mai serioase, efecte asupra industriei cinematografice germane.

Sfârșitul perioadei de inflație

Deși inflația masivă din anii postbelici a ajutat industria de film pe termen scurt, s-a dovedit imposibil pentru Germania să continue să funcționeze în astfel de circumstanțe. În 1923, hiperinflația a adus țara într-o stare apropiată de haos, iar industria de film a început să reflecte această situație. Noua monedă de schimb nu era complet eficientă, așa că, în 1924, guvernele străine, în primul rând cel al Statelor Unite, au intervenit cu împrumuturi pentru a stabiliza și mai mult economia germană. Revenirea bruscă la o economie stabilă a cauzat noi probleme mediului de afaceri. Multe firme create rapid în anii inflației pe baza unor credite fie au colapsat, fie au fost nevoite să își reducă activitatea. Numărul sălilor de cinema din Germania a scăzut pentru prima dată, iar unele companii mici de producție înființate pentru a profita de pe urma inflației au intrat în faliment.

Din nefericire pentru producătorii de film, stabilizarea monedei germane a făcut adesea ca filmele din

Scanned with OKEN Scanner

afară să fie mai ieftin de achiziționat de câte distribuitori decât finanțarea unor filme germane. Mai mult decât atât, în 1925 guvernul a modificat regulamentul cotelor. Între 1921 și 1924, cantitatea de peliculă străină importată fusese fixată la 15% din totalul peliculei germane produse într-un anumit an. Conform noilor cote însă pentru fiecare film german distribuit în interiorul țării, compania responsabilă obținea un certificat care îi permitea să distribuie un film importat. Astfel, până la 50% dintre filmele proiectate în cinematografele germane puteau fi importate.

Un rezultat al stabilizării economiei și al noii politici a cotelor a fost că filmele străine, mai ales cele americane, au făcut avansuri considerabile în perioada crizei. În 1925, filmele americane le-au devansat pe cele germane ca prezență pe piața locală pentru prima oară din 1915, iar Hollywoodul a dominat în 1926 piața de film germană într-o proporție considerabilă.

Parufamet Poate cel mai spectaculos eveniment din cadrul industriei de film germane post-stabilizare s-a petrecut la finalul lui 1925, când Ufa a trecut pe lângă faliment. În loc să taie din bugetele de producție și să reducă datoriile companiei, directorul Ufa, Erich Pommer, a continuat să cheltuiască sume enorme pe proiectele majore ale firmei, împrumutându-se pentru a le putea finanța. Cele două superproducții anunțate pentru sezonul 1925–1926 (sezoanele germane se întindeau din septembrie până în mai) erau *Faust*-ul lui Murnau și *Metropolis*-ul lui Lang. Ambii regizori își depășiseră cu mult bugetele și calendarele de filmare. Din aceste motive, filmele au fost lansate abia în sezonul următor, 1926–1927. Soarta financiară a ultimelor filme expresioniste seamănă cu a unora dintre ultimele filme impresioniste; două proiecte ambițioase – *Napoleon*, respectiv, *Banii/ L'Argent* – au diminuat drastic puterea lui Gance, respectiv pe a lui L'Herbier, în cadrul industriei de film.

Drept urmare, în 1925 Ufa era în mari datorii și nu avea șanse ca cele două superproducții ale sale să fie lansate în viitorul apropiat. O criză s-a declanșat când o parte considerabilă a datoriilor Ufa a fost revendicată. Mai târziu, la finalul lunii decembrie, Paramount și MGM au acceptat să împrumute 4 milioane de dolari companiei Ufa. Printre alți termeni ai înțelegerii, Ufa se obliga să aloce filmelor produse de cele două companii americane o treime din programarea celor mai mari săli de cinema deținute de ea în Germania.

Înțelegerea prevedea, de asemenea, înființarea unei noi companii de distribuție, denumită Parufamet. Ufa deținea o jumătate din ea, iar Paramount și MGM dețineau, fiecare, câte un sfert. Firma urma să distribuie anual câte 20 de filme produse de fiecare dintre cele trei partenere. Paramount și MGM au avut de câștigat de pe urma acestei înțelegeri, pentru că multe dintre filmele lor au fost astfel proiectate pe scară largă în Germania. După încheierea contractului, Pommer a fost forțat să demisioneze, lăsând locul unor politici ulterioare mai prevăzătoare în privința bugetării filmelor Ufa.

Ar putea părea că acordul Parufamet a echivalat cu un control mai mare al companiilor americane asupra pieței de film din Germania, însă acesta a avut o relevanță de scurtă durată. În 1927, Ufa avea din nou probleme cu datoriile. În același an, magnatul presei cu vederi politice de dreapta, Alfred Hugenberg, a achiziționat suficiente acțiuni ale companiei încât să ajungă să o controleze, să-i reducă datoriile și să o redreseze din punct de vedere financiar. Așa cum vom vedea în Capitolul 12, Ufa va ajunge să formeze nucleul industriei de film germane controlate de naziști.

În același timp, filmele germane au reușit din nou să devanseze filmele americane în plan local, recâștigând astfel o porțiune considerabilă a pieței naționale.

FINALUL MIȘCĂRII EXPRESIONISTE

Producția de filme expresioniste a fost cea mai intensă între 1920 și 1924. În perioada de final a mișcării, au apărut doar două filme expresioniste, ambele realizate de Ufa: *Faust*, al lui Murnau, și *Metropolis*, al lui Lang. Lansarea celui de-al doilea, în ianuarie 1927, a marcat finalul mișcării. Doi factori majori pentru declinul expresionismului au fost bugetele excesive ale filmelor târzii și plecarea la Hollywood a unora dintre cineaștii expresioniști principali.

Ar fi fost posibil să se realizeze și filme expresioniste mai puțin costisitoare, mai ales ținând cont că unele dintre primele succese expresioniste au avut bugete mici. Dar în 1927 rămăseseră puțini cineaști interesați să lucreze în această stilistică.

Robert Wiene, care inițiase stilul odată cu *Caligari*, a mai regizat trei filme expresioniste. Ultimul dintre ele, *Mâinile lui Orlac/ Orlacs Hände*, a fost realizat în Austria, unde Wiene lucra la acel moment, făcând filme nonexpresioniste. După *Cabinetul figurilor de ceară/ Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni a fost angajat de Universal, în 1926; a realizat acolo o serie de filme de succes înainte să moară în 1929. Fox l-a

Scanned with OKEN Scanner

angajat pe Murnau datorită aprecierilor critice pentru *Ultimul dintre oameni*, cineastul părăsind Germania, pentru SUA, după ce a încheiat filmările la *Faust*.

Și alți profesioniști din industrie asociați cu expresionismul au plecat la Hollywood. Atât Conrad Veidt, cât și Emil Jannings, două dintre cele mai cunoscute staruri ale mișcării, au părăsit Germania în 1926 și au jucat în filme americane înainte de a reveni în Germania, în 1929. Câțiva scenografi au fost, de asemenea, invitați să lucreze în America. Rochus Gliese, scenograful lui Murnau, a colaborat cu acesta la *Aurora/ Sunrise*, pentru compania Fox, și a rămas un timp să lucreze pentru Cecil B. De Mille. Walter Reimann, care lucrase la *Caligari* și la alte filme expresioniste, a părăsit Germania pentru a realiza decorurile și costumele ultimului film mut al lui Lubitsch, *Iubire eternă/ Eternal Love* (1929).

Poate cel mai notabil, și Pommer a emigrat în SUA după ce a demisionat din funcția de director al Ufa, la începutul anului 1926. Cel mai important proiect american al acestuia a fost *Hotel Imperial* (1926), al regizorului suedez Mauritz Stiller. La finalul lui 1927, după câteva proiecte frustrante la Paramount și la MGM, Pommer a revenit la Ufa, nu ca director de producție, ci în calitate de simplu producător, unul printre mulți alții. Scurta lui absență a coincis cu plecarea masivă de profesioniști asociați mișcării expresioniste și cu reorientarea companiei Ufa spre politici de producție mai prevăzătoare.

În 1927, Lang era singurul regizor expresionist de prim rang care nu părăsise Germania. Următorul lui proiect, *Spionii/ Spione* (1928), folosea decoruri mai apropiate stilistic de liniile simple ale Art Deco decât de distorsiunile expresioniste. Deși Lang și alți regizori germani au inclus tușe expresioniste în filmele lor târzii, mișcarea era încheiată.

Influența acesteia era însă considerabilă. Expresionismul se dovedise o cale eficientă de a construi atmosfere potrivite pentru filmele horror; și nu doar pentru ele. Pe măsură ce aceste filme erau văzute în America și, mai târziu, după ce cineaștii care părăseau Germania nazistă își găseau locuri de muncă la Hollywood, ecouri ale stilului au început să apară în filmele horror ale companiei Universal din anii 1920–1930 și în atmosferele dezolante și în umbrele filmelor cu crime cunoscute sub denumirea de filme noir. Expresionismul a continuat să se manifeste din când în când, precum în decorurile filmului horror de comedie *Viață de stafie/ Beetlejuice* (SUA 1988, Tim Burton) și în filmele experimentale regizate de David Lynch și de Guy Maddin.

NOUA OBIECTIVITATE

Un motiv suplimentar al declinului expresionismului e strâns legat de climatul cultural din Germania. Majoritatea istoricilor de artă datează încheierea mișcării în pictură în jurul anului 1924. Stilul fusese actual un deceniu și jumătate și penetrase treptat artele și designul popular. Devenise prea cunoscut pentru a-și mai putea menține statutul de stil de avangardă, iar artiștii s-au îndreptat spre direcții mai pline de vitalitate.

Mulți artiști s-au îndepărtat de sentimentalismul contorsionat al expresionismului și s-au orientat spre realism și spre o critică socială realizată cu sânge-rece. Direcția a fost intitulată „Noua Obiectivitate" (*Neue Sachlichkeit*). Caricaturile politice feroce ale lui George Grosz și Otto Dix sunt considerate centrale pentru Noua Obiectivitate. Picturile și desenele lor sunt la fel de stilizate precum ale expresioniștilor, dar atenția lui Grosz și Dix la realitățile Germaniei contemporane îi distanțează de cealaltă mișcare. De asemenea, fotografia a devenit o formă de artă tot mai importantă în Germania, mai ales între 1927 și 1933. Imaginile specifice direcției variau de la superbele planuri apropiate abstracte cu plante ale lui Karl Blossfeldt până la fotomontajele satirice atacând nazismul ale lui John Heartfield.

Teatrul avangardist a devenit, la rându-i, mai preocupat de ironiile situației sociale decât de emoțiile extreme ale personajelor. Bertolt Brecht a ajuns cunoscut la finalul anilor 1920. Conceptul lui de *Verfremdungseffekt* (tradus în mod uzual prin „efect de alienare") era opusul tehnicii expresioniste. Brecht dorea ca spectatorii să evite totala identificare emoțională cu personajele și cu acțiunea, pentru a putea reflecta la implicațiile ideologice ale subiectului propus. Noua Obiectivitate a ajuns și în literatură, așa cum o demonstrează romanul *Berlin Alexanderplatz* (1929), scris de Alfred Döblin, ecranizat doi ani mai târziu de cineastul de stânga Phil Jutzi.

În cinema, Noua Obiectivitate a luat forme diverse. Un tipar asociat în general cu aceasta a fost *filmul străzii*. În astfel de filme, personaje din mica burghezie sunt dintr-odată expuse unui context al vieții de pe străzi, unde întâlnesc reprezentanți ai unor rele sociale diferite, precum prostituate, cartofori, traficanți pe piața neagră și escroci.

Filmele străzii au devenit proeminente în 1923, datorită succesului filmului *Strada*, în regia lui Karl Grune, care spune povestea simplă a unui bărbat de

Scanned with OKEN Scanner

vârstă mijlocie aflat într-o criză de natură psihică. Din siguranța apartamentului lui, are viziuni cu exaltările și cu iubirile pe care le-ar putea trăi dacă ar ieși pe stradă. Scăpându-i printre degete soției, explorează orașul, doar pentru a fi ademenit de o prostituată într-o dugheană plină de cartofori (**fig. 5.25**). Într-un final, se întoarce acasă, dar deznodământul lasă senzația că cei care bântuie pe străzi sunt aproape de noi.

Cel mai aclamat regizor german de la mijlocul anilor 1920, G.W. Pabst, și-a câștigat renumele odată cu cel de-al doilea film al străzii major, *Ulița durerii/ Die freudlose Gasse* (vezi *G.W. Pabst și Noua Obiectivitate*, din acest capitol). Un alt exemplu important este *Tragedia străzii/ Dirnentragödie* (1928, regia Bruno Rahn). În acest film, Asta Nielsen interpretează rolul unei prostituate îmbătrânite care se îndrăgostește de un rebel fugar din clasa de mijloc; visează la o viață nouă alături de el. El se întoarce la părinți, iar ea e arestată pentru că și-a omorât peștele. Filmul apela la decoruri întunecoase, la o cameră de filmat mobilă și la cadre strânse pentru a crea atmosfera opresivă a străzilor lăturalnice și a apartamentelor murdare (**fig. 5.26**).

Moartea lui Rahn și trecerea lui Pabst la tratarea altor subiecte au contribuit la declinul filmului străzii la finalul anilor 1920. Aceste filme au fost criticate pentru eșecul lor de a oferi soluții la problemele sociale pe care le descriau. Străzile lor sumbre sugerau că exponenții micii burghezii își puteau găsi siguranța doar retrăgându-se din mijlocul realității sociale.

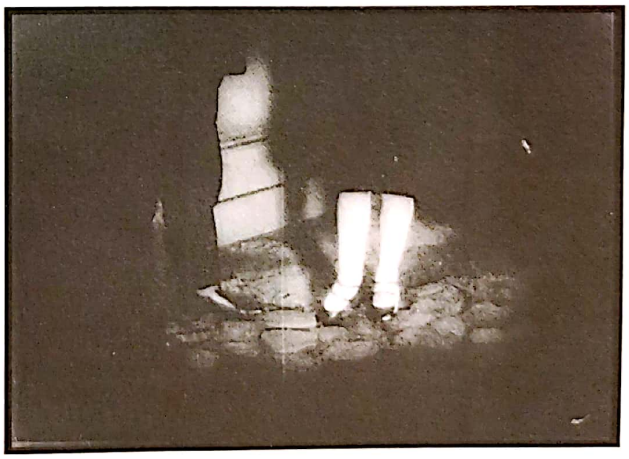
Un număr de factori au condus la declinul Noii Obiectivități în cinema. De pildă, creșterea dominației forțelor de extremă dreaptă în politica germană de la finalul anilor 1920 și începutul anilor 1930 a condus la o separare mai amplă a fațiunilor liberală și conservatoare. Grupurile socialiste și comuniste au realizat filme care au oferit supape pentru o critică socială puternică (vezi Capitolul 14). Mai mult, apariția filmului sonor împreună cu controlul mai mare exercitat de forțe conservatoare asupra industriei cinematografice au mutat accentul spre distracția ușoară. Genul operetei a devenit unul dintre primele genuri sonore proeminente, iar realismul social s-a rărit tot mai mult.

EXPORTUL ȘI STILUL CLASIC

În ciuda apariției câtorva filme distinctive în ultima parte a anilor 1920, presiunea de a exporta a condus companiile mari spre producția de filme croite pentru publicuri internaționale. Subiectele locale au rămas mai puțin importante, multe dintre noile subiecte fiind plasate în Marea Britanie sau în Franța, două piețe importante pentru filmele germane. Mai mult decât atât, companiile germane puteau filma cu ușurință în locații din Londra, Paris sau din stațiunile din sudul Franței. Într-un film Ufa din 1927, *Forța secretă/ Die geheime Macht*, un grup de nobili ruși care își părăsesc țara din cauza Revoluției Ruse ajung să deschidă o cafenea la Paris; acolo, eroina e curtată de un englez bogat și tânăr. Până și poveștile plasate în Germania includeau frecvent personaje de străini.

Din punct de vedere stilistic, multe filme germane erau aproape identice cu produsele hollywoodiene.

5.25. Protagonistul urmărește o prostituată și întâlnește în cale un semn de rău augur în filmul *Strada*.



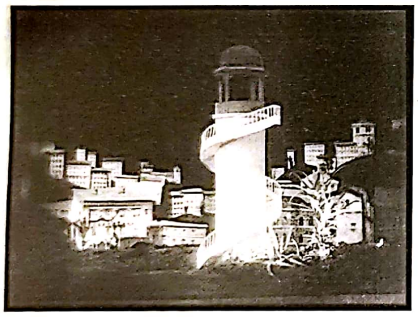
5.26. *Tragedia străzii* folosește lungi mișcări panoramice, surprinse în contraplonjeu, de-a lungul străzii întunecate unde prostituatele își ademenesc clienții.

Scanned with OKEN Scanner

G.W. PABST ȘI NOUA OBIECTIVITATE

Primul film al lui G.W. Pabst, *Comoara/ Der Schatz* (1923), a fost realizat într-o manieră expresionistă. Următorul, *Ulița durerii* (1925), rămâne cel mai cunoscut film al străzii. Plasat în Viena în perioada hiperinflației, filmul urmărește destinele a două femei: Greta, fiica mic-burgheză a unui funcționar, și Maria, o femeie dintr-o familie săracă. Când tatăl Gretei își pierde toți banii, femeia e foarte aproape să se prostitueze, în timp ce Maria devine amanta unui om bogat. *Ulița durerii* surprinde haosul financiar al erei, poate cel mai intens în scenele cu femeile stând la coadă pentru a cumpăra carne de la un măcelar care le stoarce favoruri sexuale în schimbul mâncării. Din cauza subiectului controversat, filmul a fost adesea cenzurat în afara Germaniei și unele versiuni trunchiate ale sale încă mai sunt în circulație în diverse părți ale lumii.

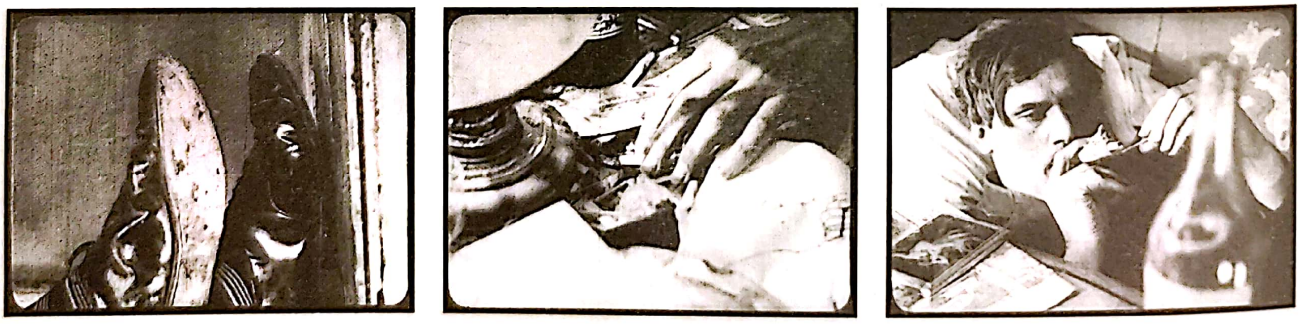
Cariera ulterioară a lui Pabst a fost inegală. A realizat unele filme mediocre, precum controversata melodramă despre un triunghi amoros *O cale greșită/ Abwege*. Cu toate astea, filmul lui, *Secretele unui suflet/ Geheimnisse einer Seele* (1926), a fost primul care a încercat să aplice principiile noii școli psihanalitice freudiene asupra unei narațiuni cinematografice. Această aspirație spre o abordare științifică a chestiunilor psihologice face din *Secretele unui suflet* o altă variantă a Noii Obiectivități. E, în esență, un studiu de caz despre un om în aparență banal care dezvoltă o fobie pentru cuțite și încearcă să se trateze cu ajutorul unui psihanalist. Deși descrierea psihanalizei e realizată simplist, stilul expresionist al unora dintre scenele de vis (**fig. 5.27**) le face ieșite din comun.



5.27. Un peisaj urban expresionist din *Secretele unui suflet*.

Pabst a realizat, de asemenea, un alt film important al Noii Obiectivități, *Iubirea lui Jeanne Ney/ Die Liebe der Jeanne Ney*, în 1928. Faimoasa secvență de debut a filmului exemplifică ceea ce admirau criticii în opera lui. Mai curând decât să-l arate imediat pe antagonist, scena începe cu un cadru strâns de panoramare care construiește o imagine a personajului prin intermediul detaliilor (**fig. 5.28–5.30**).

Ultimele două filme mute realizate de Pabst – având-o în rolul principal pe actrița americană Louise Brooks, *Cutia Pandorei/ Die Büchse der Pandora* (1929) și *Jurnalul unei fete pierdute/ Tagebuch einer Verlorenen* (1929) – i-au crescut reputația și se numără printre cele mai apreciate filme ale sale. La finalul anilor 1920, Pabst era un favorit al criticilor și al publicului intelectual din Europa și din Statele Unite ale Americii. Cineastul a realizat și unele dintre cele mai remarcabile filme germane sonore timpurii (vezi Capitolul 9).

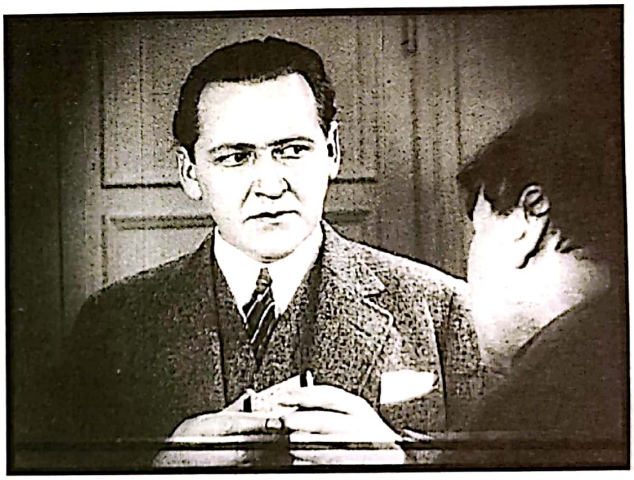


5.28–5.30. Primul cadru al filmului *Iubirea lui Jeanne Ney*, trecând de la pantofii uzați ai antagonistului proptiți neglijent de tâmplărie la mâna lui căutând pe masă după un chiștoc de țigară și ajungând la fața lui, în timp ce își aprinde țigara, având înainte, pe masă, o foarte vizibilă sticlă cu alcool.

Scanned with OKEN Scanner

Cineaștii fuseseră expuși filmelor americane după 1921, și mulți admirau ceea ce vedeau. Mai mult, investiția masivă din perioada inflației în echipamente și în dotări noi a adus studiourile germane aproape pe picior de egalitate, din perspectivă tehnică, cu firmele americane majore. Germanii au deprins rapid tehnicile de iluminare americane și sistemul montajului de continuitate. La finalul anilor 1920, cineaștii adoptau adesea regula celor 180 de grade și planul/contraplanul filmate de pe umăr (**fig. 5.31, 5.32**). Priceperea lor în mișcarea camerei a crescut atractivitatea filmelor germane.

Această tentativă de a realiza filme de calitate standardizată care nu păreau în mod particular germane a funcționat în ultima parte a erei mute. Exporturile au crescut, iar Ufa a lansat un număr considerabil de filme pe piața americană. Trecerea politică spre extrema dreaptă la începutul anilor 1930 va tăia, în cele din urmă, încă o dată legăturile industriei de film germane cu restul lumii.



5.31, 5.32. Stilul majorității filmelor germane de duzină era identic cu al celor hollywoodiene, precum în acest exemplu de plan/contraplan dintr-o scenă a filmului *Nici urmă de vinovat/ Vom Täter fehlt vede Spur* (1928, Constantin J. David).

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 6

CINEMATOGRAFUL SOVIETIC ÎN ANII 1920

În Franța și Germania mișcările de film de avangardă au început imediat după Primul Război Mondial, pe când în Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste (URSS), Mișcarea sovietică de montaj* a apărut pe parcursul anilor 1920. Ca și în celelalte state europene, această mișcare de avangardă s-a dezvoltat în cadrul unei industrii cinematografice comerciale.

În ciuda faptului că, după Revoluția Bolșevică din 1917, noul guvern a controlat industria din URSS, acesta nu a reușit să finanțeze producția de filme de la bun început. Cu excepția unor proiecte educative și de propagandă, era necesar ca filmele să aducă profit. Mișcarea sovietică de montaj, care a apărut în 1925, a fost inițial rentabilă, deoarece câteva dintre filmele sale au reușit să obțină încasări în străinătate – venituri care au ajutat la construirea industriei de film locale.

Epoca postrevoluționară a cinematografului sovietic se împarte în trei perioade. În timpul Comunismului de război (1918–1920), Uniunea Sovietică s-a aflat, practic, într-o situație de război civil și a suferit mari privațiuni, industria filmului zbătându-se să supraviețuiască. Noua Politică Economică (1921–1924) a fost concepută pentru a scoate țara din criză, industria de film revenindu-și și ea treptat. În sfârșit, perioada 1925–1933 a cunoscut

* Sintagma încetățenită în România pentru a desemna această mișcare este „Școala sovietică de montaj". Am ales însă o traducere mai apropiată de originalul textului lui Thompson, Bordwell și Smith, deoarece am considerat-o mai precisă: termenul „școală" sugerează o mișcare care se coagulează în jurul unei instituții, pe când cineaștii Mișcării sovietice de montaj nu s-au format într-un singur loc, existând mai multe școli și studiouri de film pe cuprinsul Uniunii Sovietice unde cineaștii au lucrat în acest stil, după cum se arată și în text. În plus, termenul de „mișcare" plasează acest fenomen în rând cu celelalte mișcări de avangardă ale vremii. (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

reconsolidarea controlului guvernamental, ceea ce a dus la extinderea industriei cinematografice și a exporturilor, pe măsură ce producția, distribuția și exploatarea de film s-au dezvoltat. În această perioadă au apărut și experimentele Mișcării de montaj. Însă primul plan cincinal, inițiat în 1928, a impus reglementări de stat stricte care aveau să grăbească finalul acestei mișcări.

PRIVAȚIUNILE COMUNISMULUI DE RĂZBOI, 1918–1920

Rusia a trecut prin două revoluții de-a lungul anului 1917. Prima, în februarie, a eliminat regimul aristocratic țarist. În locul său a fost instituit un guvern provizoriu reformist. Acest compromis nu a mulțumit și radicalul partid bolșevic, ce susținea o revoluție marxistă care să aducă la putere țărănimea și clasa muncitoare. Când guvernul provizoriu n-a reușit să oprească lupta fără sorți de izbândă și nepopulară împotriva Germaniei în Primul Război Mondial, cauza bolșevică a câștigat susținere, în special în rândurile armatei. În octombrie, Vladimir Lenin a condus o a doua revoluție, care a creat URSS.

Revoluția din Februarie a avut un impact relativ redus asupra industriei de film rusești, care se dezvoltase în timpul războiului. Au apărut filme realizate chiar înainte de revoluție și a fost grăbită producția câtorva filme cu subiect politic, puține la număr. Evgheni Bauer, un regizor proeminent, a realizat *Revoluționarul/ Revoliuționer*, lansat în aprilie; filmul susținea reluarea participării Rusiei la Primul Război Mondial. *Părintele Serghei/ Oteț Serghei*, al lui Iakov Protazanov, produs între cele două revoluții, a fost lansat în 1918. Acest film continua tradiția cinematografului rus de la mijlocul anilor 1910, ce punea accentul pe melodrama psihologică (vezi *Rusia*, din Capitolul 3).

Revoluția Bolșevică din Octombrie a produs o mult mai mare bulversare a vieții din Rusia, în general. Deoarece comuniștii susțineau deținerea de către stat a tuturor companiilor, casele de film existente așteptau cu încordare se vadă ce avea să urmeze. Întâmplător, Bauer a murit în primăvara lui 1917, iar boala producătorului său, Aleksandr Hanjonkov, a pus capăt existenței acelei companii. Un alt mare producător prerevoluționar, Aleksandr Drankov, a părăsit URSS în vara lui 1918, încercând în van să își reînființeze afacerea în străinătate. După o scurtă perioadă de probă, în care a produs filme de propagandă comisionate de noul guvern, trupa lui Ermoliev a fugit la Paris, prin Crimeea, în 1919; acolo a înființat o companie de succes, Films Albatros (vezi *Relația impresioniștilor cu industria*, din Capitolul 4).

Primul pas logic pentru noul regim marxist ar fi fost ca guvernul să dobândească sau să naționalizeze industria de film. Cu toate acestea, bolșevicii nu erau încă destul de puternici pentru acest pas. În schimb, un nou organism de reglementare, Comisariatul Poporului pentru Învățământ (cunoscut în general ca Narkompros) a fost însărcinat să controleze cinematografia. Conducătorul Narkompros a fost Anatoli Lunacearski. Acesta era interesat de film și ocazional scria scenarii. Atitudinea solidară a lui Lunacearski a contribuit mai târziu la crearea unor condiții favorabile pentru regizorii Mișcării de montaj.

În prima jumătate a anului 1918, Narkompros s-a zbătut să obțină controlul asupra producției, distribuției și exploatării de film. Câteva soviete și organe locale de conducere ale muncitorilor și-au înființat propriile unități de producție, care realizau filme de propagandă ce promovau noua societate. De exemplu, Comitetul Cinematografiei din Petrograd a produs filmul *Coabitare/ Uplotnenie*, realizat de un colectiv de regizori după un scenariu de Lunacearski. Sub regimul sovietic, casele mari, care aparțineau înainte familiilor bogate, au fost împărțite pentru a oferi adăpost familiilor mai sărace. În *Coabitare* un profesor înstărit și un om de serviciu lucrează la aceeași școală; când omului de serviciu și fiicei sale li se alocă un spațiu de locuit în spațioasa casă a profesorului, soția acestuia obiectează. Până la urmă, învață cu toții să trăiască împreună în armonie **(fig. 6.1)**.

Anul 1918 a înregistrat și primele încercări regizorale a doi bărbați tineri care aveau să devină regizori importanți în anii 1920. În iunie, Dziga Vertov a preluat conducerea primei secții de actualități a Narkompros; mai târziu, el avea să ajungă un important documentarist al Mișcării de montaj. Înainte de Revoluția din Octombrie, Lev Kuleșov a realizat *Proiectul inginerului Prait/ Proekt injenera Praita* (lansat în 1918) pentru compania Hanjonkov, unde lucrase anterior ca actor și

6.1. *Coabitare* se încheie cu câteva filmări documentare cu soldați revoluționari bucuroși, care conferă acestui film sovietic timpuriu un caracter istoric imediat.

Scanned with OKEN Scanner

scenograf. Spre deosebire de contemporanii săi din Rusia, Kuleșov a folosit principiile stilului de continuitate hollywoodian (**fig. 6.2.–6.6**). Învățăturile și scrierile de mai târziu ale lui Kuleșov au explorat în detaliu implicațiile stilului de continuitate hollywoodian.

În ciuda acestor semne provizorii de progres, producția sovietică a primit două lovituri puternice pe parcursul anului 1918. Întrucât companiile care au fugit din calea Revoluției au luat tot ce au putut cu ele, URSS avea mare nevoie de echipament de producție și de peliculă virgină (niciuna dintre acestea nefiind produsă pe teritoriul său). În luna mai, guvernul a încredințat un credit de un milion de dolari unui distribuitor de filme care operase în Rusia în timpul Primului Război Mondial, Jacques Cibrario. Într-o deplasare în scopul achiziției de filme din Statele Unite ale Americii, Cibrario a cumpărat material uzat, lipsit de valoare, și a fugit cu majoritatea banilor. Rusia dispunea de puțină valută, astfel că pierderea a fost însemnată.

Nu e de mirare că guvernul s-a arătat reticent să mai ofere sume importante industriei de film. O altă problemă a apărut în iunie 1918, când un decret a cerut ca toate rezervele de peliculă virgină deținute de firme private să fie înregistrate de guvern. Producătorii rămași în URSS și comercianții de peliculă au ascuns imediat puținele rezerve existente, ceea ce a dus la o lipsă acută de peliculă.

Din 1918 până în 1920, producția, distribuția și exploatarea de film au fost destabilizate. Doar șase filme au fost produse sub auspiciile statului în 1918. Șaizeci și trei au fost realizate în 1919, însă majoritatea erau subiecte scurte de actualități sau erau *agitki*, filme scurte de propagandă cu mesaje simple pro-sovietice.

Proletari din toate țările, uniți-vă!/ Proletarii vseh stran, soedineaites! (1919), de exemplu, prezenta scene din istoria de luptă a muncitorilor de-a lungul vremii, legate prin citate din *Manifestul comunist* al lui Karl Marx (**fig. 6.7**). Însă condițiile au rămas sumbre, în

6.2. O scenă din *Proiectul inginerului Prait* folosește montajul de continuitate, prezentând o femeie care aruncă ceva de la fereastră ca să atragă atenția a doi bărbați care trec pe jos.

6.3. Un cadru general îi arată în momentul în care observă obiectul.

6.4. Într-un plan-detaliu protagonistul îl ridică.

6.5. Într-un alt cadru acesta se uită în sus, către dreapta.

6.6. În contraplan femeia îi întâlnește privirea. Restul scenei continuă în maniera standard de continuitate.

6.7. Un actor care îl interpretează pe Karl Marx stă în fața unei hărți a Europei, scriind *Manifestul Comunist*. Supraimpresiunea unei strângeri de mâini între muncitori simbolizează inspirația pentru celebrul său îndemn (și titlul filmului, totodată).

Scanned with OKEN Scanner

special pentru cele câteva firme private care mai produceau filme. Când compania Russ a început în 1919 să adapteze *Polikuṣka* de Tolstoi, lipsa hranei, a căldurii și a peliculei pozitive au creat dificultăți incredibile. Filmul a ajuns în cinematografe abia spre finalul anului 1922.

Erau anii Războiului Civil în URSS, în care Roșiii sau forțele bolșevice luptau contra Albilor, rușii care se opuneau guvernului revoluționar, fiind sprijiniți de Marea Britanie, Statele Unite ale Americii și de alte țări. În 1920 bolșevicii au câștigat, dar cu costuri imense.

O preocupare majoră în timpul Războiului Civil a fost aceea de a duce filmele să fie văzute de forțele armate și de locuitorii de la țară. Multe dintre zonele îndepărtate nu aveau săli de cinema, astfel că guvernul sovietic a venit cu ideea inovatoare de a utiliza *vehicule de agitație*. Trenuri, camioane și vapoare cu abur **(fig. 6.8)** au cutreierat zona rurală. Pictate cu lozinci și caricaturi, transportau broșuri de propagandă, utilaje de tipografie și instalații cinematografice de dimensiuni reduse. Acestea prezentau pentru mulțimile de localnici scenete satirice sau proiectau filme pe un ecran montat în aer liber.

Cu toate acestea, producția de film s-a menținut la un nivel scăzut. În august 1919 Lenin a naționalizat, în sfârșit, industria de film. Principalul efect al acestei mișcări a fost descoperirea multor filme vechi – atât rusești, cât și străine – care fuseseră ascunse în depozite. Aceste filme au constituit baza a ceea ce au văzut cetățenii sovietici în cinematografe până în 1922.

Grupul Kulešov

Plecarea companiilor Ermoliev și Drankov, alături de disoluția companiei lui Hanjonkov, a însemnat aproape completa dispariție a unei generații de cineaști ruși. Cine să-i înlocuiască? În ciuda greutăților generate de comunismul de război, Narkompros a înființat Școala de Film de Stat în 1919. În 1920, tânărul regizor al filmului *Proiectul inginerului Prait*, Lev Kulešov, s-a alăturat facultății și a inițiat un mic atelier care avea să-i pregătească pe câțiva dintre cei mai importanți regizori și actori ai epocii. În următorii câțiva ani, lucrând în condiții foarte precare și adesea fără peliculă pentru experimentele lor, grupul lui Kulešov a explorat noua artă. Au exersat actoria și au jucat piese și scenete regizate, pe cât posibil, cât mai asemănătoare cu filmul. Anumite scenete utilizau mici chenare cu draperii în dreptul cărora actorii își poziționau chipul pentru a crea „prim-planuri". Mai târziu, au experimentat cu scene de film, remontând filme vechi. În 1921, Kulešov a obținut din partea guvernului o cantitate prețioasă de peliculă virgină și a filmat așa-numitele „experimente Kulešov". În toate acestea, grupul a explorat un principiu de montaj numit azi *efectul Kulešov*.

Efectul Kulešov constă în renunțarea la planul general de început al secvenței, astfel încât spectatorul să fie în situația să presupună că între cadrele cu elemente filmate în mod separat există o continuitate spațială ori temporală. Adesea experimentele lui Kulešov s-au bazat pe racordul de privire. Celebrul experiment realizat în cadrul atelierului a constat în remontarea unor filmări vechi cu actorul Ivan Mosjukin. A fost aleasă o filmare de aproape a chipului lui Mosjukin, având o expresie neutră. Exact acest plan a fost montat în mod repetat împreună cu planuri ale altor lucruri, cel mai adesea fiind amintite o farfurie cu supă, corpul unui om mort, un bebeluș ș.a.m.d. Se pare că spectatorii de rând au lăudat

6.8. Un tren de agitație denumit „V.I. Lenin". Inscripția de sus înseamnă „Cinematograf sovietic", indicând că acel tren era dotat cu o instalație de proiecție. Cuvintele de pe lateralele ușilor însemnau „teatrul poporului".

Scanned with OKEN Scanner

interpretarea lui Mosjukin, crezând că chipul său exprima foamea, durerea, respectiv încântarea, chiar dacă expresia îi era aceeași în toate scenele.

„Experimentul Mosjukin" nu s-a păstrat, însă alte două experimente Kulešov, da. Unul dintre ele prezintă o bătaie într-un balcon privită de un bărbat aflat pe un trotuar din apropiere. Montajul său rafinat, în special felul în care folosește racordul de privire, reflectă buna cunoaștere a stilului de continuitate, pe care Kulešov o dovedise și în *Proiectul inginerului Prait* (vezi fig. 6.2–6.6). Un al doilea, numit poetic *Suprafața creată a Pământului*, asambla un singur spațiu din filmări realizate în diverse locații aflate la distanțe mari unele față de altele, unite toate prin racorduri de priviri între un bărbat și o femeie care se întâlnesc într-un parc. Din păcate, finalul lipsește, însă îi arăta pe cei doi privind și indicând către ceva în afara ecranului (**fig. 6.9**), după care urma un plan al Capitoliului Statelor Unite ale Americii (preluat dintr-un film vechi), și în final câteva planuri cu perechea care se plimbă pe o stradă din Moscova, după care urcă treptele unei clădiri – prin montaj sugerându-se că ar fi cele ale Capitoliului, dar fiind, de fapt, filmate la o catedrală din Moscova. În toate experimentele Kulešov, cineaștii au construit un spațiu care nu existase ca atare în timpul filmării. Implicația majoră a experimentelor Kulešov era aceea că în cinema percepția spectatorului depindea mai puțin de filmările în parte, cât de felul în care erau montate (sau „asamblate") planurile filmate. Această idee avea să fie centrală în teoria și stilistica cineaștilor Mișcării de montaj. Însă va mai dura trei ani până când grupul Kulešov avea să facă trecerea de la experimentarea în sala de clasă la producția de film.

REDRESAREA PRIN NOUA POLITICĂ ECONOMICĂ, 1921–1924

Până în 1920, greutățile cauzate de Războiul Civil și dezorganizarea din cadrul noului guvern au dus la o foamete cumplită în anumite regiuni din URSS. Confruntându-se cu criza, Lenin a formulat în 1921 Noua Politică Economică (NEP), care permitea reintroducerea restrânsă și temporară a proprietății private și a afacerilor de tip capitalist. Ca urmare, au reapărut rezervele de peliculă virgină dosite în anii trecuți, iar producția de film realizată de firme independente și de grupuri sprijinite de guvern a crescut.

La începutul anului 1922, Lenin a făcut două declarații care au determinat cursul cinematografiei sovietice. În primul rând, a emis așa-numita proporție a lui Lenin, afirmând că programele de filme ar trebui să facă o medie între divertisment și educație, deși nu a specificat cât la sută ar trebui să reprezinte fiecare dintre aceste două tipuri de filme. El a mai declarat (conform lui Lunacearski) că „Dintre toate artele, pentru noi cinematograful este cel mai important". Probabil Lenin voia să spună că cinematograful reprezintă cel mai important instrument de comunicare în masă pentru o populație în mare măsură analfabetă. Afirmația sa a fost citată de nenumărate ori ca indiciu pentru faptul că guvernul bolșevic s-a bizuit pe noul mediu pentru propagandă.

Distribuția centralizată

Spre finalul anului 1922, guvernul a încercat să organizeze minuscula industrie de film creând un monopol central de producție sub numele Goskino. Toate firmele de producție private și de stat trebuiau să lanseze filmele prin Goskino, ceea ce însemna controlul importului și exportului de filme. Această încercare a eșuat, întrucât câteva dintre companii erau îndeajuns de puternice încât să concureze cu Goskino. În anumite cazuri, importatori privați au licitat pentru aceleași filme împotriva Goskino, crescând prețurile.

Aceasta nu era o problemă minoră. În timpul NEP-ului industria sovietică de film se baza pe importuri. În primii ani de după Revoluția din Octombrie, aceasta a fost izolată de restul lumii, în parte din cauza Războiului Civil și în parte din cauza refuzului majorității statelor de a trata cu un guvern comunist. În 1922, Tratatul de la Rapallo a deschis calea comerțului între Rusia și Germania. Tratatul a însemnat o breșă în relațiile URSS-ului cu Occidentul, iar Berlinul a devenit principalul canal pentru filmele care intrau și ieșeau din URSS pe parcursul anilor 1920.

6.9. Într-un parc din Moscova, actorii privesc și indică spre un punct din afara cadrului. Următorul cadru (pierdut) arăta Capitoliul SUA, spre care pare că se uită ei.

Scanned with OKEN Scanner

Dornici să-și învingă competitorii pe noua vastă piață sovietică, firmele germane de film au vândut pe credit. Echipamente de iluminare, peliculă virgină și filme noi s-au revărsat în URSS. O analiză din 1923 arăta că 99% dintre filmele aflate în distribuție erau străine. Deoarece majoritatea încasărilor din industria de film veneau din distribuția filmelor importate, comerțul extern a jucat un rol crucial în redresarea acesteia.

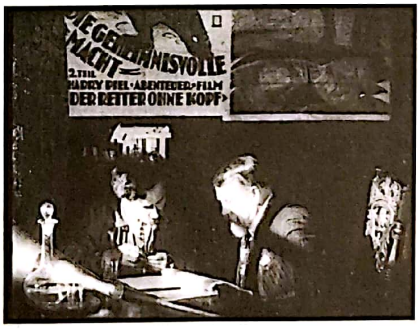
Deși industria a trebuit să ducă o luptă anevoioasă, în timpul NEP-ului a înregistrat totuși o creștere lentă. Treptat au fost înființate centre de producție în republicile neruseşti ale URSS, astfel încât populațiile locale să poată vedea filme care le reflectă propriile culturi. Odată cu achiziționarea de peliculă virgină, producția de lungmetraje de ficțiune a crescut. În 1923, a apărut primul film sovietic la fel de popular în rândurile spectatorilor sovietici ca importurile străine: o dramă despre Războiul Civil cu titlul *Drăcușorii roșii/ Krasnie diavoliata*. Era regizat de Ivan Perestiani pentru filiala georgiană a Narkompros. Filmul este despre doi adolescenți, un frate obsedat de cărțile de aventuri ale lui James Fenimore Cooper și o soră devotată unui roman despre anarhism. Când tatăl lor e ucis de către Albi, perechea face echipă cu un acrobat de stradă de culoare și se alătură Armatei Roșii. Ca recruți, aceștia ajung să trăiască genul de aventuri despre care citiseră până atunci (**fig. 6.10**).

Regularizarea producției

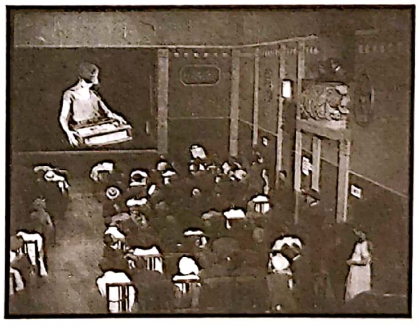
Anul 1924 a înregistrat o nouă creștere a producției. Iuri Jeleabujski, care s-a lansat regizând *agitki*, a realizat *Vânzătoarea de țigări din Mosselprom/ Papirosnița ot Mosselproma*, o comedie plasată în contemporaneitate în care o vânzătoare ambulantă de țigări devine din întâmplare vedetă de cinema. Mai multe scene reflectă situația filmului sovietic de la momentul respectiv (**fig. 6.11, 6.12**). Un alt film popular, *Palatul și fortăreața/ Dvoreț i krepost*, a fost realizat de veteranul regizor prerevoluționar Aleksandr Ivanovski. Protagonistul său era un revoluționar din epoca țarului Alexandru al II-lea care este întemnițat și, în cele din urmă, înnebunește (**fig. 6.13**). În următorii ani, *Palatul și fortăreața* a devenit o țintă predilectă pentru regizorii montajiști care pledau pentru o nouă abordare cinematografică.

Și membrii atelierului lui Kuleșov de la Școala de Stat de Film au realizat primul lor lungmetraj în 1924. *Extraordinarele aventuri ale domnului Vest în Țara Bolșevismului/ Neobîceinîe prikliuceniia mistera Vesta v strane bolșevicov* este o comedie hilară despre preconcepțiile occidentale cu privire la URSS. Domnul Vest, un american naiv, reprezentant al YMCA, călătorește șovăielnic la Moscova, unde hoții profită de pe urma prejudecăților sale, pretinzând că îl apără de „barbarii" derbedei bolșevici. În cele din urmă, e salvat de adevărații (și amabilii) bolșevici. La final, filmul utilizează efectul Kuleșov, combinând filmări de actualități și filmări mizanscenate (**fig. 6.14, 6.15**). Cu stilul său jucăuș în ceea ce privește actoria și montajul, *Domnul Vest* poate fi considerat un film marginal al Mișcării de montaj. Acesta a adus cinemaul sovietic în pragul unei adevărate mișcări de avangardă, în vreme ce o nouă generație de regizori interesați de o explorare stilistică mai radicală a început să activeze.

6.10. În scene ca aceasta, în care copiii sar de pe un pod deasupra unui tren în timpul apărării orașului lor, *Drăcușorii roșii* a valorificat ritmul rapid al filmelor americane de aventuri din anii 1910.



6.11. Într-o secvență din *Vânzătoarea de țigări din Mosselprom* a cărei acțiune are loc într-un studio de film, un regizor care citește un scenariu are în spatele său un afiș al unui film german.



6.12. La final are loc premiera filmului în care a jucat protagonista într-un cinema care e posibil să fi fost tipic pentru vremea respectivă.

Scanned with OKEN Scanner

6.13. Cum o indică și acest cadru din *Palatul și fortăreața*, în care apar protagonistul și mama sa, filmul utiliza un stil de modă veche: camera de filmat încadra peretele frontal, personajele fiind văzute de la oarecare distanță, iar lumina, care venea din față, era aplatizantă.

6.14, 6.15. Într-un cadru din *Extraordinarele aventuri ale domnului Vest în Țara Bolșevicilor*, un oficial sovietic ține un discurs, iar în următorul cadru domnul Vest pare că îl privește prin binoclu, cu toate că cele două cadre au fost în mod vădit filmate în spații și momente diferite.

CREȘTEREA CONTROLULUI STATULUI ȘI MIȘCAREA DE MONTAJ, 1925–1930

Dezvoltare și export în industria de film

Întrucât firma de distribuție centralizată Goskino s-a dovedit incapabilă să organizeze industria de film, guvernul a creat o nouă companie, Sovkino, pe 1 ianuarie 1925. Puținelor firme de producție cărora li s-a permis să continue să-și desfășoare activitatea li s-a oferit un stimulent puternic ca să ajute Sovkino să supraviețuiască: acestea trebuiau să investească în acțiuni în noua companie. Goskino a continuat producția la scară mică. Aportul său esențial l-a constituit *Crucișătorul Potemkin*/ *Bronenoseț Potiomkin* (1925), cel mai renumit film al Mișcării de montaj și primul care a avut un succes răsunător în străinătate.

O companie mai mare și mai longevivă a fost Mezrabpom-Russ (care avea la bază vechiul colectiv al Russ ce realizase *Polikuška*). Această firmă privată era deținută și finanțată de un grup comunist german și a realizat un procent surprinzător de mare din cele mai importante filme sovietice – inclusiv filmele mute ale lui Vsevolod Pudovkin – înainte de disoluția sa, în 1936. Și companiile specializate dețineau acțiuni în Sovkino: Gosvoienfilm a realizat propagandă militară până la finalul anilor 1920, iar Kultkino a produs filme educative – inclusiv unele realizate de marele documentarist al Mișcării de montaj, Dziga Vertov. Sevzapkino avea sediul la Leningrad, iar mai târziu a devenit, mai simplu, studioul din Leningrad al Sovkino. La Sevzapkino lucrau o seamă de regizori tineri și talentați ai Montajului, în special grupul lui Grigori Kozințev și Leonid Trauberg.

Începând cu 1917, numărul cinematografelor scăzuse din cauza lipsei de filme, a defectării proiectoarelor, a imposibilității de a încălzi sălile sau din cauza altor probleme. Lenin a murit în 1924, însă convingerea lui că cinematograful trebuie să servească unui scop educativ a continuat să influențeze politica din domeniu. Guvernul a insistat să ducă filme muncitorilor și țăranilor din regiuni îndepărtate. Sovkino a primit sarcina extrem de dificilă de a inaugura săli de cinema în mediul urban și de a trimite mai bine de 1 000 de instalații de proiecție portabile în mediul rural. Pe deasupra, cei mai mulți dintre muncitori și țărani nu-și puteau permite să plătească decât un bilet foarte ieftin, astfel că cinematografele ambulante lucrau în pierdere.

Cum putea să plătească Sovkino aceste instalații de proiecție portabile? Nu din subvenții de la stat, ci din profitul propriu, realizat în mare parte din filmele străine, pe care Sovkino le importa și le distribuia în URSS. Cu toate acestea, în a doua jumătate a deceniului compania a fost presată să reducă numărul filmelor importate. Chiar remontate fiind, cum se întâmpla în majoritatea cazurilor, acestea erau considerate dăunătoare din punct de vedere ideologic. Era de preferat ca sursele de venit să provină dintr-o producție domestică profitabilă. În plus, dacă filmele sovietice ar fi fost vândute în afară, ele ar fi putut aduce încasări mult mai mari. Prin urmare, Sovkino avea un imbold puternic să exporte filme. Într-o anumită măsură, susținându-i pe tinerii regizori montajiști, Sovkino a produs filme care au reușit să-și găsească un public în Occident, iar din veniturile

Scanned with OKEN Scanner

generate de aceste exporturi a fost cumpărată aparatură nouă și a fost sprijinită extinderea industriei.

Primul succes de răsunet în afară l-a avut *Potemkin* al lui Eisenstein, care s-a dovedit extrem de popular în Germania în 1926, mai apoi a fost prezentat în multe alte țări. Alte filme sovietice, precum *Mama/ Mat,* al lui Pudovkin, au urmat la scurt timp și au fost exportate cu mult succes. Valuta câștigată în special de filmele în stilul Montajului a facilitat cumpărarea de echipamente de producție și de proiecție.

Un alt obiectiv al Sovkino a fost să realizeze filme care să reprezinte noile idealuri ale guvernului comunist, astfel încât să poată fi transmise populației țării. Filmele de început ale Mișcării de montaj, cu reprezentările lor energice ale asupririi din perioada țaristă și ale revoltelor importante din acea epocă, erau apreciate pentru subiectele abordate. Deoarece aceste filme au avut succes din punct de vedere financiar și critic, o nouă generație de cineaști a putut să continue să experimenteze în acest stil avangardist.

Influența constructivismului

Anii de după Revoluție au înregistrat o experimentare efervescentă în toate artele. Artiștii au încercat să abordeze creația într-un mod adecvat pentru tipul complet nou de societate. Unul dintre rezultate a fost un curent în artele vizuale numit constructivism, de care Mișcarea de montaj din cinema a fost strâns legată.

În ciuda propunerilor sale radicale, constructivismul avea precedente în anumite tendințe prerevoluționare. Influențe din cubismul francez și din futurismul italian s-au combinat în Rusia într-o mișcare numită cubo-futurism, care a dus la un atac extravagant asupra tuturor formelor artistice tradiționale. Artiști afiliați altei mișcări, suprematismul, au arătat o înclinație către o artă mai spirituală, mai abstractă. Compozițiile lor erau realizate prin combinarea de forme geometrice simple. *Pătratul negru* (1913), al lui Kazimir Malevici, consta într-un pătrat negru pe un fundal alb; în 1917 el a creat *Alb pe alb*, un fundal alb încadrând un pătrat descentrat de o nuanță ușor diferită.

În această perioadă prerevoluționară, puțini dintre artiștii cubo-futuriști sau suprematiști aveau vreo afiliere politică. Aceștia criticau stilurile artistice tradiționale, dar nu considerau că artistul ar avea vreun rol politic. Cu toate acestea, după Revoluția bolșevică majoritatea artiștilor au susținut noul guvern și au existat multe dezbateri despre modul în care arta și politica ar putea fuziona. Unora dintre artiștii avangardiști li s-au încredințat posturi didactice sau poziții din care au influențat politicile culturale oficiale, iar Lunacearski, chiar dacă nu agrea cu totul stilurile moderniste ale vremii, le-a dat mână relativ liberă.

Căutările unei arte cu utilitate socială au dus, în jurul anului 1920, la afirmarea constructivismului. Manifeste și articole susțineau că artiștii care exploraseră până atunci stilurile abstracte nu trebuiau să renunțe la modurile lor de lucru, ci doar trebuiau să le dea un scop practic. Pentru constructiviști arta îndeplinea în mod necesar o funcție socială. Nu era un obiect al cufundării în contemplare sau vreo sursă de adevăruri supreme menite să dăinuie, așa cum susținuseră multe dintre viziunile despre artă ale secolului al XIX-lea. Artistul nu era un vizionar inspirat: el sau ea era un/o artizan/ă priceput/ă, folosind materialele mediului artistic pentru a crea lucrări de artă. Artiștii erau adesea comparați cu inginerii, folosind unelte și o abordare rațională, chiar științifică.

Constructiviștii comparau adeseori opera de artă cu o mașinărie. În vreme ce anumite viziuni anterioare despre artă văzuseră opera de artă drept analoagă unei plante, având o unitate și o creștere organică, constructiviștii au insistat asupra faptului că aceasta este compusă din bucăți. Procesul de asamblare a acestora era uneori numit *montaj*, după termenul francez care denumește acțiunea de asamblare a părților care formează mașinăria. (Tot termenul de *montaj* era folosit de cineaști pentru procesul de alăturare a cadrelor filmate). Această analogie între opera de artă și mașinărie era conotată pozitiv. Deoarece societatea sovietică s-a concentrat pe creșterea producției industriale a URSS și, totodată, deoarece comunismul a pus accentul pe demnitatea muncii umane, uzina și mașina au devenit simboluri ale noii societăți. Atelierele artiștilor erau adesea văzute drept uzine unde muncitorii construiau produse folositoare.

Întrucât se considera că orice comportare umană are la bază un proces care poate fi determinat științific, constructiviștii credeau că, prin calcul, opera de artă ar putea ajunge să provoace o reacție precisă. Operele ar fi putut fi astfel folosite în scopuri propagandiste și educative la promovarea noii societăți comuniste, cu condiția să se descopere formulele corecte de realizare a lor. Prin urmare, mulți dintre artiști au atacat ideea conform căreia formele elitiste de artă (precum opera sau pictura) ar fi superioare formelor de artă populară (precum circul sau grafica de afiș). Arta trebuia să fie pe înțelesul tuturor, și în special pe înțelesul muncitorilor și țăranilor, cei vizați în mod direct de programul bolșevic.

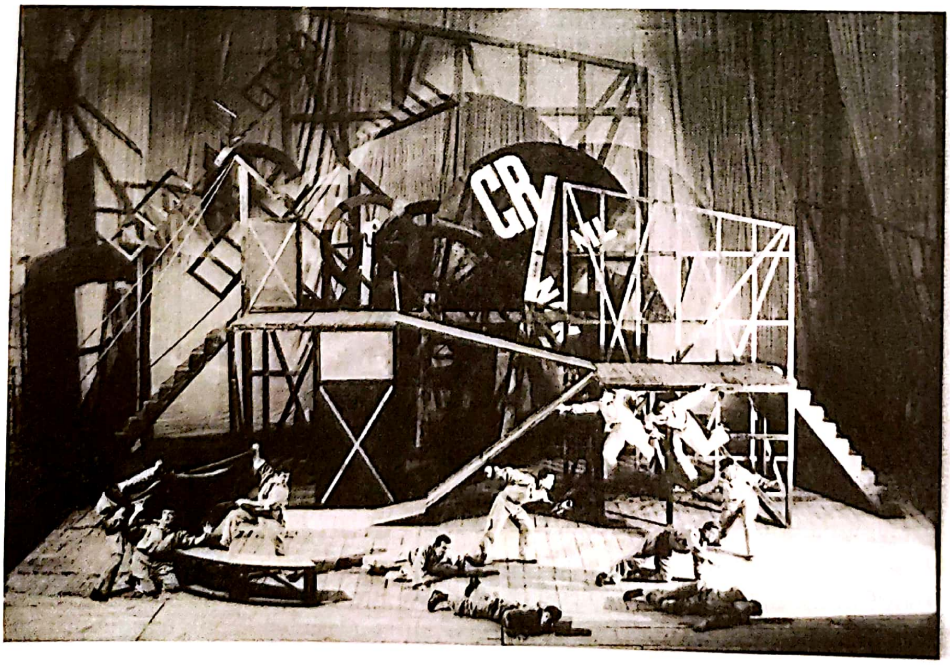
Scanned with OKEN Scanner

Constructivismul a dus la o extraordinară fuziune între designul grafic abstract și o funcție practică. De pildă, în 1920 El Lissitzky a folosit pentru un afiș de propagandă în sprijinul taberei bolșevice în Războiul Civil o compoziție geometrică inspirată în mod direct de suprematism (**fig. color 6.1**). Artiștii constructiviști au conceput designul pentru țesături, coperte de cărți, uniforme pentru muncitori, chioșcuri stradale și chiar și pentru cești și farfurii din ceramică, folosind pentru multe dintre acestea forme moderniste abstracte. Constructivismul a pătruns și în teatru. Cel mai important regizor de teatru constructivist a fost Vsevolod Meyerhold, o personalitate consacrată care și-a oferit serviciile guvernului bolșevic imediat după Revoluție. Metodele regizorale îndrăznețe ale lui Meyerhold aveau să-i influențeze pe regizorii de film sovietici. Scenografia și designul de costume ale unora dintre cele mai importante producții ale lui Meyerhold conțineau principii de design constructiviste. De exemplu, scenografia spectacolului *Încornoratul magnific*, pe care l-a pus în scenă în 1922, semăna oarecum cu un utilaj mare dintr-o fabrică; acesta consta într-o serie de platforme goale și o elice mare care se învârtea în timpul reprezentației. Actorii jucau în haine de lucru obișnuite (**fig. 6.16**). În acord cu principiile constructiviste, Meyerhold a inventat metoda *actoriei biomecanice*. Corpul actorului era considerat analog unei mașinării, și prin urmare jocul trebuia să constea în mișcări exagerate, dar precise, mai degrabă decât în exprimarea reținută a emoțiilor. Actorii lui Meyerhold se antrenau făcând exerciții prin care să obțină un control bun asupra propriilor corpuri, iar jocul lor avea un aspect acrobatic.

O nouă generație: regizorii Mișcării de montaj

În prima jumătate a anilor 1920, când toate aceste schimbări radicale revoluționau artele, o nouă generație de cineaști se apropia de cinema. Pentru ei, Revoluția constituia un eveniment formator cu rol determinant, în parte pentru că erau extrem de tineri. Serghei Eisenstein era, realmente, poreclit „bătrânul" de către prietenii săi mai tineri, deoarece avea 26 de ani când a început lucrul la primul său lungmetraj.

Născut în 1898, Eisenstein provenea dintr-o familie de clasă mijlocie din Riga, Letonia. Prin educația primită, a ajuns să vorbească fluent rusa, engleza, germana și franceza. Acesta povestea că, vizitând Parisul la vârsta de 8 ani, a văzut un film de Méliès și a devenit fascinat de cinema. Doi ani mai târziu, a văzut o reprezentație de circ și a devenit, de asemenea, obsedat de acest spectacol popular. Urmând dorința tatălui său, în 1915 a început să studieze ingineria. Eisenstein a participat la Revoluție, iar în timpul Războiului Civil a lucrat la construcția de poduri. Cu toate acestea, era atras de artă și, în aceeași perioadă, a decorat trenuri de agitație și a ajutat la conceperea multor scenete satirice pentru Armata Roșie. Combinația între inginerie și muncă artistică nu părea câtuși de puțin contradictorie în epoca constructivismului, și de-a lungul vieții sale Eisenstein a asemuit producția filmelor lui cu construcția acelor



6.16. Interpretare biomecanică, haine de lucru și un decor care seamănă cu un utilaj dintr-o fabrică în *Încornoratul magnific*.

Scanned with OKEN Scanner

poduri. În 1920, la finalul Războiului Civil, Eisenstein a mers la Moscova și s-a alăturat Teatrului Proletcult (prescurtare pentru Teatrul Cultural al Proletariatului sau al Muncitorilor). Acolo a realizat decorurile și coregia mai multor spectacole. În 1921, Eisenstein (împreună cu prietenul său Serghei Iutkevici, un alt viitor regizor al Mișcării de montaj) s-a înscris la un atelier de teatru coordonat de Meyerhold, pe care avea să-l considere toată viața mentorul său. În 1923, Eisenstein a regizat prima sa montare teatrală, *La un car de minte, un dram de prostie*. Cu toate că piesa era o farsă de secol XIX, Eisenstein a pus-o în scenă ca spectacol de circ. Actorii erau îmbrăcați în costume de clovni și interpretau în stilul acrobatic biomecanic, rostindu-și replicile în timp ce mergeau pe frânghie deasupra publicului sau stând în mâini. Eisenstein a realizat *Jurnalul lui Glumov/ Dnevnik Glumova*, un scurtmetraj care avea să fie proiectat pe un ecran montat pe scenă. Tot în perioada în care se juca această piesă, Eisenstein a dobândit o experiență timpurie ca monteur de film: împreună cu Esfir Șub (care avea să devină curând o importantă realizatoare de documentare de compilație), a remontat un film expresionist german, *Dr. Mabuse, jucătorul/ Dr. Mabuse, der Spieler* al lui Fritz Lang, pentru a putea fi lansat în URSS.

Eisenstein a susținut întotdeauna că trecerea sa de la teatru la film a avut loc în 1924, când a regizat o piesă a dramaturgului S.M. Tretiakov, *Măști de gaze*, nu într-un teatru, ci într-o fabrică de gaze reală. În opinia lui Eisenstein, contrastul dintre realitatea decorului și artificiul dramaturgiei a fost prea mare. Câteva luni mai târziu a început să lucreze la *Greva/ Stacika* (lansat la începutul anului 1925) – un film plasat și filmat într-o fabrică. A fost primul mare film al Mișcării de montaj, iar Eisenstein a mai realizat apoi trei alte filme importante în același stil: *Potemkin*, *Octombrie/ Oktiabr* și *Vechiul și noul/ Staroe i novoe*. Succesul înregistrat de *Potemkin* în străinătate le-a asigurat lui Eisenstein și colegilor lui o considerabilă libertate de experimentare pentru câțiva ani. Multe dintre filmele Mișcării de montaj s-au dovedit mai populare în străinătate decât în URSS, unde au fost acuzate că sunt prea dificil de înțeles de către țărani și muncitori.

Cel mai bătrân regizor al Mișcării de montaj ca vârstă și experiență era Lev Kulešov, care lucrase în domeniul filmului încă de dinainte de Revoluție, realizând decoruri și regizând, iar după aceasta predând la Școala de Film de Stat. Filmele sovietice realizate de Kulešov însuși conțineau o doză mică de experiment stilistic, însă atelierul său i-a dat pe doi dintre cei mai importanți regizori montajiști.

Vsevolod Pudovkin plănuia să devină chimist până să vadă *Intoleranță/ Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, al lui D.W. Griffith, în 1919. Convins de importanța cinemaului, acesta s-a alăturat curând atelierului lui Kulešov, pregătindu-se atât ca actor, cât și ca regizor. Primul său film venea în trena preocupărilor constructiviste în ceea ce privește fundamentele fizice ale reacțiilor psihice; a realizat *Mecanismele creierului/ Mekanika golovnogo mozga*, un documentar despre celebrul experiment al lui Ivan Pavlov referitor la fiziologia stimul–răspuns. În 1926, Pudovkin (născut în 1893) a contribuit la înființarea Mișcării de montaj cu primul său lungmetraj de ficțiune, *Mama*. În URSS, *Mama* a fost cel mai popular dintre toate filmele Mișcării de montaj. Drept urmare, Pudovkin, dintre toți regizorii Mișcării, s-a bucurat de cea mai mare susținere din partea guvernului și i s-a permis să continue să experimenteze în acest stil pentru mai multă vreme decât li s-a permis colegilor săi, până în 1933. Un alt membru al atelierului lui Kulešov, Boris Barnet (născut în 1902), a studiat pictură și sculptură și s-a antrenat ca boxer după Revoluție. A jucat în *Extraordinarele aventuri ale domnului Vest în Țara Bolșevicilor* și în alte filme de la mijlocul anilor 1920 și a regizat *Casa din Trubnaia/ Dom na Trubnoi* (1927), precum și alte filme în stilul Mișcării de montaj.

Celălalt cineast important – în afara lui Kulešov, care a început să regizeze încă din timpul Revoluției a fost Dziga Vertov (născut în 1896). La mijlocul anilor 1910, acesta scria poezie și literatură științifico-fantastică, compunea ceea ce numim azi muzică concretă și a ajuns să fie influențat de cubo-futuriști. Cu toate acestea, din 1916 și până în 1917, a studiat medicina, înainte să ajungă conducătorul secției de actualități a Narkompros în 1917. Din 1924, a realizat și documentare de lungmetraj, unele dintre acestea în stilul Montajului.

Cei mai tineri regizori montajiști proveneau din mediul teatral al Leningradului. În 1921, încă adolescenți, Grigori Kozințev (născut în 1905), Leonid Trauberg (născut în 1902) și Serghei Iutkevici (născut în 1904) au constituit Fabrica actorului excentric (FEKS). Această trupă de teatru a îmbrățișat cu entuziasm circul, cinematograful popular american, cabaretul și alte forme de divertisment. Au lansat manifeste provocatoare în stilul manifestului cubo-futurist „O palmă dată gustului public" (1912). În 1922 grupul FEKS descria astfel felul în care abordarea lor

Scanned with OKEN Scanner

O cronologie a Mișcării sovietice de montaj

1917	Februarie: Țarul Nicolae al II-lea este înlăturat; se instituie guvernul provizoriu. Octombrie: Revoluția bolșevică
1918	Narkompros (Comisariatul Poporului pentru Învățământ) preia răspunderea reglementării industriei de film.
1919	August: Naționalizarea industriei de film Înființarea Școlii de Film de Stat
1920	Lev Kulešov se alătură Școlii de Film de Stat și își constituie atelierul.
1921	Este adoptată Noua Politică Economică.
1922	Înființarea Goskino, companie de stat care deține monopolul asupra distribuției
1923	Publicarea eseului lui Serghei Eisenstein, „Montajul de atracții"
1924	*Cine-ochiul*, Dziga Vertov *Extraordinarele aventuri ale domnului Vest în Țara Bolșevicilor*, Lev Kulešov
1925	Ianuarie: Înființarea Sovkino, noua companie de stat care deține monopolul asupra distribuției și care produce și filme. *Greva*, Serghei Eisenstein *Crucișătorul Potemkin*, Serghei Eisenstein
1926	*Mama*, Vsevolod Pudovkin *Roata diavolului*, Grigori Kozințev și Leonid Trauberg *Mantaua/ Șinel*, Grigori Kozințev și Leonid Trauberg
1927	*Zvenigora*, Aleksandr Dovjenko *Casa din Trubnaia*, Boris Barnet *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, Vsevolod Pudovkin *Moscova în octombrie*, Boris Barnet *SVD – Unitatea unei mari cauze*, Grigori Kozințev și Leonid Trauberg
1928	Martie: Are loc Prima Conferință a Partidului Comunist pe probleme de film. *Octombrie* (cunoscut și ca *Zece zile care au zguduit lumea*), Serghei Eisenstein *Urmașul lui Ginghis-Han* (cunoscut și ca *Furtună deasupra Asiei*), Vsevolod Pudovkin *Dantele/ Krujeva*, Serghei Iutkevici.
1929	Serghei Eisenstein începe călătoria care îl va ține departe de țară până în 1932. *Noul Babilon*, Grigori Kozințev și Leonid Trauberg *Bunica mea*, Kote Mikaberidze *Expresul de China* (cunoscut și ca *Expresul Albastru*), Ilia Trauberg *Omul cu aparatul de filmat*, Dziga Vertov *Arsenal*, Aleksandr Dovjenko *Vechiul și noul* (cunoscut și ca *Linia generală*), Serghei Eisenstein
1930	Înființarea Soiuzkino, o companie de stat care controlează în mod centralizat întreaga producție, distribuție și exploatare a filmului *Pământ*, Aleksandr Dovjenko
1931	*Singură/ Odna*, Serghei Iutkevici *Munți de aur/ Zlatie gori*, Serghei Iutkevici
1932	*Un caz simplu/ Prostoi luciai*, Vsevolod Pudovkin
1933	*Dezertorul*, Vsevolod Pudovkin

Scanned with OKEN Scanner

actoricească diferă de actoria tradițională: „de la emoție la mașină, de la angoasă la scamatorie. Tehnica – circul. Psihologia – cu susul în jos"*. Aceștia au pus în scenă spectacole de teatru care adoptau metodele spectacolelor de divertisment popular, iar în 1924 au comutat spre cinema, cu o parodie după serialele americane, *Aventurile Octombrinei/ Pokozdenia Oktiabrini* (considerat pierdut). Iutkevici a continuat să realizeze filme în stilul Montajului pe cont propriu; Kozințev și Trauberg au coregizat câteva filme importante ale mișcării. Din cauza gustului lor pentru experimente bizare, grupul FEKS a fost criticat de către oficialii guvernului chiar de la începutul carierei lor.

Eisenstein, Kulešov, Pudovkin, Vertov și grupul FEKS au fost principalii exponenți timpurii ai Montajului sovietic. Mai departe, alți regizori influențați de aceștia au contribuit la dezvoltarea stilului. Mai ales regizori care lucrau în republicile nonruse au îmbogățit Mișcarea de montaj. Cel mai de seamă dintre aceștia a fost Aleksandr Dovjenko (născut în 1894), principalul regizor ucrainean. Dovjenko a făcut parte din Armata Roșie în timpul Războiului Civil și a servit ca funcționar diplomatic la Berlin la începutul anilor 1920. Acolo a studiat arta, întorcându-se în Ucraina ca pictor și caricaturist. În 1926, a trecut brusc la regia de film și a regizat o comedie și un thriller de spionaj înainte de a realiza primul său film în stilul Montajului, *Zvenigora*, în 1927. Bazat pe niște legende populare ucrainene greu de deslușit, *Zvenigora* a derutat publicul, însă a dezvăluit un stil original care punea imaginarul liric mai presus de narațiune. Dovjenko a realizat apoi două filme esențiale ale Mișcării de montaj, *Arsenal* și *Pământ/ Zemlia*, plasate tot în Ucraina.

Scrierile teoretice ale cineaștilor Mișcării de montaj

La mijlocul anilor 1920 teoria de film sovietică a înflorit, cineaștii și criticii încercând să înțeleagă cinematograful în mod științific. Precum impresioniștii francezi, o parte dintre regizorii montajiști au considerat că teoria și practica cinematografică sunt strâns legate. Pe aceștia îi unea opoziția față de un cinema tradițional. Cu toții vedeau montajul stând la baza filmelor revoluționare care trebuiau să inspire publicul. Însă scrierile regizorilor montajiști s-au deosebit unele de altele în moduri semnificative.

În multe privințe, Kulešov era cel mai conservator dintre teoreticienii grupului. El admira modul concis de povestire al filmelor americane, iar montajul îl interesa în principal ca set de procedee tehnice care aduceau claritate narațiunii, ori pentru efectele sale emoționale. Această concepție asupra montajului l-a influențat pe Pudovkin, ale cărui broșuri despre practica cinematografică, datând din 1926, au fost curând traduse în limbi vestice (în engleză au apărut cu titlul *Film Language/ Limbajul filmului,* în 1929). Prin Pudovkin montajul a ajuns să însemne în general alăturarea dinamică a cadrelor, adesea creând discontinuitate la nivel narativ.

Vertov era cu mult mai radical. Un constructivist devotat, acesta a subliniat utilitatea socială a filmului documentar. Vertov vedea filmul de ficțiune ca „cine-nicotină", un narcotic care încețoșa conștiința spectatorului cu privire la realitatea socială și politică. Pentru el „viața surprinsă pe nepregătite" constituia baza unui cinema al faptului. Montajul era mai puțin o tehnică, cât întregul proces de producție: alegerea subiectului, filmarea materialului, asamblarea filmului, toate presupuneau selecția și combinarea „cine-faptelor". Iar în ceea ce privește procesul efectiv de montaj, Vertov susținea că cineaștii trebuie să calculeze diferențele dintre cadre: lumină contra întuneric, mișcare lentă contra mișcare rapidă ș.a.m.d. Pe aceste diferențe sau intervale s-ar fonda efectul pe care filmul îl are asupra publicului.

Eisenstein a dezvoltat cea mai complexă concepție despre montaj. Inițial a crezut în ceea ce numea „montajul de atracții". Ca într-un spectacol de circ, cineastul trebuia să asambleze o serie de momente captivante care să stimuleze emoțiile spectatorului. Mai târziu, a formulat principii elaborate prin care elemente filmice individuale puteau fi combinate pentru a obține efecte emoționale și intelectuale maxime. El a stăruit asupra faptului că montajul nu se limita la acțiunea de a monta sau, în general, la arta constructivistă. Într-un eseu îndrăzneț din 1929, i-a luat peste picior pe Kulešov și Pudovkin pentru că ar fi tratat cadrele filmate ca pe cărămizi pe care le alături pentru a construi filmul. Cărămizile, susținea el, nu interacționează între ele precum o fac cadrele filmate. El sublinia că relația dintre cadre nu trebuia concepută ca simplă înlănțuire, ci mai degrabă drept conflict puternic. Chiar și stilul în care scria Eisenstein, cu frazele și paragrafele sale scurte, încerca să transmită acest principiu al coliziunii:

* Grigori Kozințev, Leonid Trauberg, Serghei Iutkevici și Gheorghi Krijițki, „Eccentrism", trad. Richard Taylor, în *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*, ed. Taylor și Ian Christie (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988), p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

„Cadrul nu e nicidecum un *element* al montajului. Cadrul este o *celulă* a montajului. Așa cum celulele în procesul de diviziune dau naștere unui fenomen de alt ordin, organismul sau embrionul, tot astfel, făcând saltul dialectic de la cadrul filmat, de cealaltă parte se găsește montajul. Și atunci, prin ce se caracterizează montajul și, în consecință, celula sa – cadrul filmat? Prin coliziune. Prin conflictul a două obiecte aflate în opoziție. Prin conflict. Prin coliziune".*

Pentru Eisenstein, acest conflict corespundea conceptului marxist al dialecticii, conform căruia elemente antitetice se ciocnesc și produc o sinteză superioară fiecărui element în parte. Prin „montajul prin coliziune", Eisenstein anticipa posibilitatea unui cinema „intelectual". Acest tip de cinema nu ar fi încercat să spună o poveste, ci să transmită idei abstracte, așa cum o pot face un eseu sau o broșură politică. Eisenstein visa să filmeze *Capitalul* lui Marx, iar unele dintre filmele sale au făcut primii pași către un cinema intelectual.

Teoriile cineaștilor nu au fost întotdeauna în acord cu practica lor. Mai ales Kulešov și Pudovkin s-au arătat mai îndrăzneți ca cineaști decât ar putea să sugereze eseurile lor. În orice caz, toți regizorii centrali ai Mișcării de montaj au scris despre tehnica cinematografică ca modalitate vie de a modela noua societate sovietică prin stimularea și educarea publicului.

Forma și stilul filmelor sovietice de montaj

Gen Majoritatea filmelor sovietice din afara Mișcării de montaj tindeau să fie comedii de actualitate sau adaptări literare convenționale. Întrucât regizorii montajiști au pus accentul pe conflictul fizic și au căutat să ilustreze doctrina bolșevică, au prezentat adesea răscoale, greve și alte ciocniri din istoria mișcării revoluționare. Două filme care comemorau aniversarea a douăzeci de ani de la Revoluția ratată din 1905 (*Potemkin* și *Mama*) și trei care sărbătoreau a zecea aniversare a Revoluției bolșevice (*Octombrie*, *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*/ *Koneț Sankt-Petersburga* și *Moscova în octombrie*/ *Moskva v Oktiabre*) foloseau stilul Montajului.

Alte filme istorice ale Mișcării de montaj înfățișau mișcări revoluționare anterioare. *Noul Babilon*/ *Novîi Vavilon*, al lui Kozințev și Trauberg, era despre înfrânta Comună din Paris din 1871; *SVD – Unitatea unei mari cauze*/ *SVD – Soiuz velikogo dela*, realizat de același tandem de cineaști, aborda Revolta decembriștilor din 1825. Unele prezentau greve din perioada țaristă (de exemplu, *Greva*) sau Războiul Civil (de exemplu, *Arsenal*). Totuși, câteva filme ale Mișcării de montaj erau drame sau comedii despre probleme sociale contemporane. De exemplu, odată ce guvernul a dat naștere unei birocrații greoaie, a ajuns un trop comun satirizarea procesului anevoios de obținere a oricărui lucru, așa cum apărea și în filmul *Bunica mea*/ *Chemi bebia*, realizat în Republica Gruzină.

Narațiune Dar ce putem spune despre structura narativă a filmelor Mișcării de montaj? Am văzut că filmele impresioniste franceze se axează de obicei pe acțiuni personale și psihologie, în vreme ce filmele expresioniste germane folosesc de regulă elemente supranaturale sau mitice care să justifice stilul distorsionat. Modelele narative ale filmelor sovietice de montaj diferă considerabil de cele folosite de aceste două mișcări. Pe de-o parte, nu există aproape deloc evenimente supranaturale (singura excepție fiind *Zvenigora*, al lui Dovjenko, care folosește elemente din folclorul ucrainean). În plus, multe dintre filmele Mișcării de montaj minimizează rolul personajelor individuale ca agenți cauzali esențiali. În schimb, deoarece se bazează pe o viziune marxistă asupra istoriei, în filmele sovietice de montaj sursa cauzelor și efectelor o constituie adesea chiar forțele sociale. Chiar dacă personajele acționează și reacționează, ele o fac mai puțin din poziția unor indivizi distincți din punct de vedere psihologic, cât din aceea de membri ai diferitelor clase sociale.

Astfel, un singur protagonist poate să reprezinte un tip sau o clasă în general. Pudovkin a folosit această abordare în privința tinerilor protagoniști din *Mama* și din *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, aceștia simbolizând diferite tipuri de susținători ai cauzei revoluționare. Unele dintre filme au mers și mai departe, eliminând personajele importante și făcând ca protagoniștii să fie chiar masele. Primele filme ale lui Eisenstein – *Greva*, *Potemkin* și *Octombrie* – sunt, toate, construite în felul acesta; în *Octombrie* chiar și Lenin apare foarte scurt, în vâltoarea evenimentelor revoluționare.

Vertov, pe de altă parte, a blamat narațiunea. O parte dintre filmele sale erau documentare destul de simple despre noua societate comunistă. În *Cine-ochiul*/ *Kinoglaz* a mers mai departe, filmând anumite evenimente cotidiene folosindu-se de diverse efecte obținute prin modul de filmare și din montaj, rezultând un

* Serghei Eisenstein, „The Cinematographic Principle and the Ideogram", în Serghei Eisenstein, *Film Form*, trad. și ed. Jay Leyda (New York, Harcourt, Brace & World, 1949), p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

film mai degrabă despre puterea cinematografului decât despre subiectul pe care pretindea că-l abordează. Cel mai radical modernist film al său, *Omul cu aparatul de filmat/ Celovek s kino-apparatom,* arăta pe ecran un public care privea un documentar despre însăși realizarea filmului *Omul cu aparatul de filmat.* Înlănțuirea amețitoare de cadre scurte și de supraimpresiuni elaborate era atât de solicitantă, încât Vertov a avut probleme cu autoritățile guvernamentale și a trebuit să-și mai domolească stilul.

Regizorii montajiști considerau că orice subiect poate avea un impact mai puternic asupra privitorilor dacă procedeele stilistice folosite creau o tensiune dinamică maximă. Astfel, tehnica lor era adesea diametral opusă netezimii și cursivității stilului de continuitate hollywoodian. Cu precădere, acești regizori au juxtapus cadrele într-un mod energic și sugestiv, iar principalele trăsături care disting stilul Montajului se află, desigur, în sfera montajului.

Montaj Căutarea dinamismului prin montaj a dat naștere uneia dintre cele mai răspândite caracteristici ale filmelor de montaj: acestea tindeau să aibă mai multe cadre decât alte filme din epocă. Pe când practica la Hollywood era să se folosească un cadru per acțiune, regizorii montajiști spărgeau adesea acțiunile individuale în două sau mai multe cadre. Într-adevăr, un personaj sau un obiect nemișcat puteau fi văzute din câteva unghiuri diferite unul după altul (**fig. 6.17–6.19**). Un asemenea montaj reflectă credința regizorului că tăieturile de montaj ca atare îl stimulează pe spectator. Dincolo de această cantitate mai mare de cadre, putem depista strategii de montaj mai specifice, care implică tensiuni temporale, spațiale și plastice. În vreme ce scopul montajului de continuitate este acela de a crea iluzia curgerii line a timpului în interiorul secvenței, tăieturile filmelor de montaj creau adesea ori suprapuneri, ori elipse temporale.

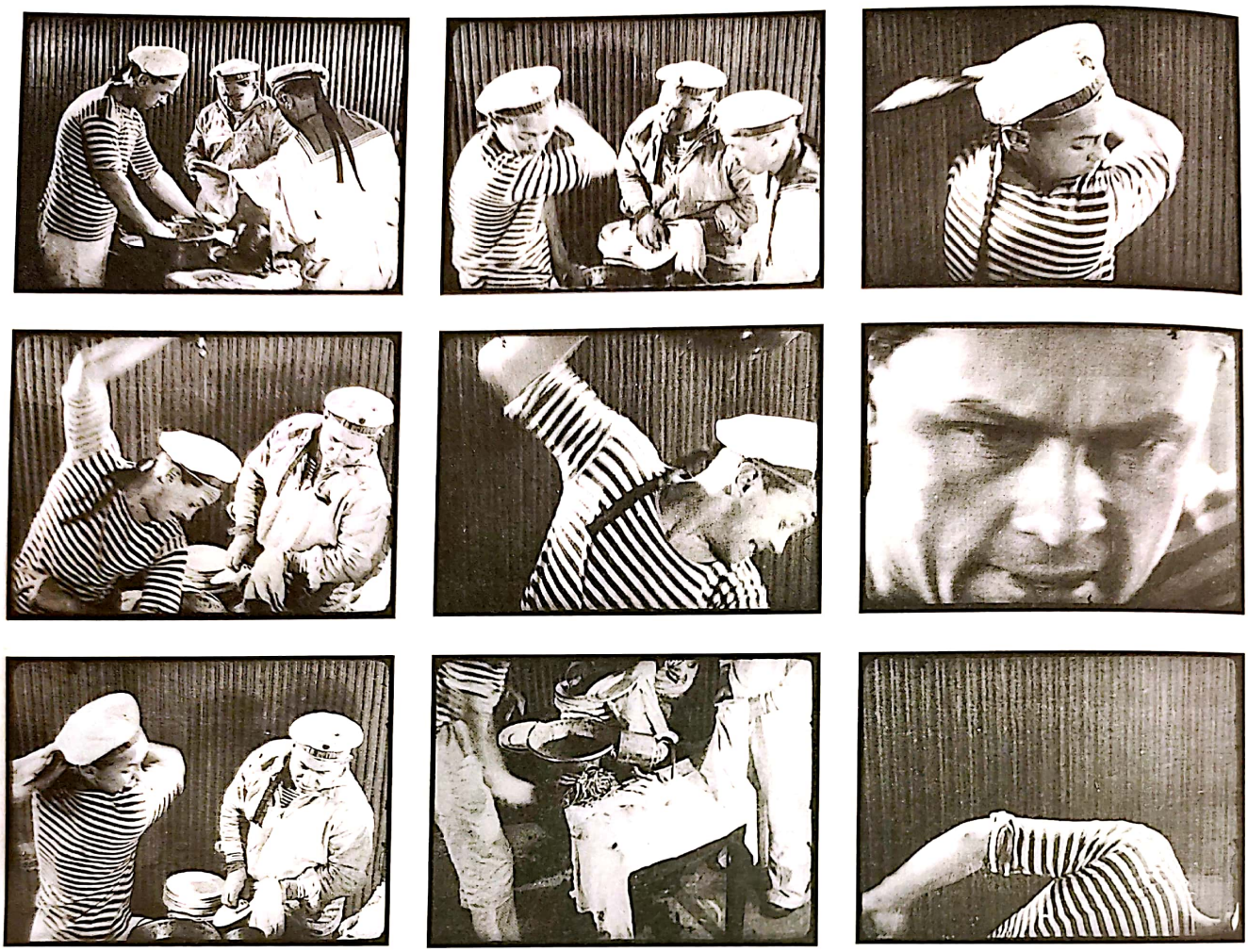
În *montajul de suprapunere,* al doilea cadru repetă parțial sau în întregime acțiunea cadrului precedent. Când mai multe cadre conțin astfel de repetiții, durata acțiunii de pe ecran se extinde în mod vizibil. Filmele lui Eisenstein conțin câteva dintre cele mai cunoscute exemple ale acestei tactici. *Potemkin* dramatizează o răscoală a marinarilor oprimați de ofițerii țariști; într-una dintre scene, un marinar care spală vasele se înfurie și sparge o farfurie. Acest gest, care ar dura numai o clipă, este întins pe zece cadre (**fig. 6.20–6.29**). O astfel de suprapunere ajută la evidențierea primei acțiuni de răzvrătire a răscoalei. În *Octombrie,* scene precum aceea a ridicării podurilor sau aceea în care Kerenski, liderul guvernului provizoriu, urcă scările Palatului de Iarnă durează mai mult decât ar dura în realitate.

Montajul eliptic creează un efect contrar. O parte a evenimentului este lăsată pe dinafară, astfel că acesta durează mai puțin decât ar face-o în realitate. Un tip de montaj eliptic folosit frecvent în filmele Mișcării de montaj este tăietura în cadru (*jump cut*-ul), prin care același spațiu este arătat din aceeași poziție a camerei de filmat în două cadre succesive, însă cu o mizanscenă schimbată în cel de-al doilea cadru (**fig. 6.30**). Relația temporală contradictorie creată de montajul de suprapunere sau de cel eliptic îl obligă pe spectator să desprindă înțelesul acțiunii din secvență.

În ciuda faptului că sunt folosite zece cadre pentru a arăta spargerea farfuriei în *Potemkin,* acțiunea are loc rapid, deoarece cadrele individuale sunt toate scurte. În general, montajul rapid și ritmat este comun filmelor Mișcării de montaj, indiferent dacă cadrele conțin acțiuni care se suprapun. În filmele Mișcării de montaj timpurii, montajul accelera uneori până într-acolo încât cadrele ajungeau să conțină doar câteva fotograme. Apoi, după ce *Roata/ La Roue* și alte filme impresioniste franceze cu un decupaj alert au fost prezentate în URSS în 1929, cineaștii Mișcării de montaj au

6.17–6.19. Nicio mișcare nu are loc între aceste trei cadre succesive care prezintă un ofițer în *Urmașul lui Genghis-Han/ Potomok Cinghishana* (denumire alternativă: *Furtună deasupra Asiei*).

Scanned with OKEN Scanner



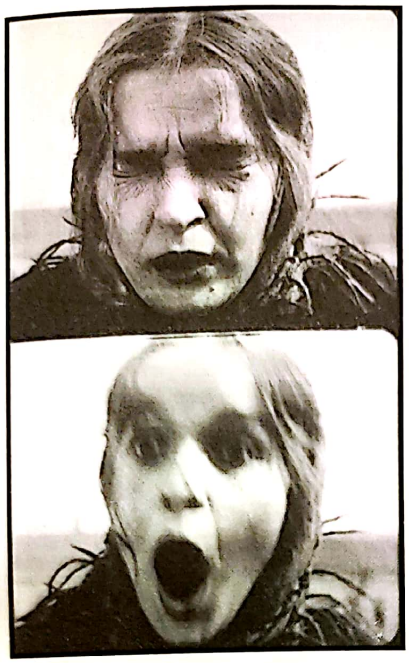
6.20–6.29. Zece cadre din secvența spargerii farfuriei din *Crucișătorul Potemkin*, prezentând acțiunea repetată a marinarului care ridică brațul în direcții contradictorii.

început să folosească înlănțuiri de cadre de câte două sau chiar o fotogramă. Cu toate acestea, în cele mai multe dintre cazuri, montajul rapid nu redă percepțiile subiective ale personajelor, așa cum s-ar întâmpla în filmele franceze. În schimb, decupajul alert poate sugera sunete ritmice (**fig. 6.31**) sau amplifica efectul unei acțiuni explozive, adesea violente (**fig. 6.32**).

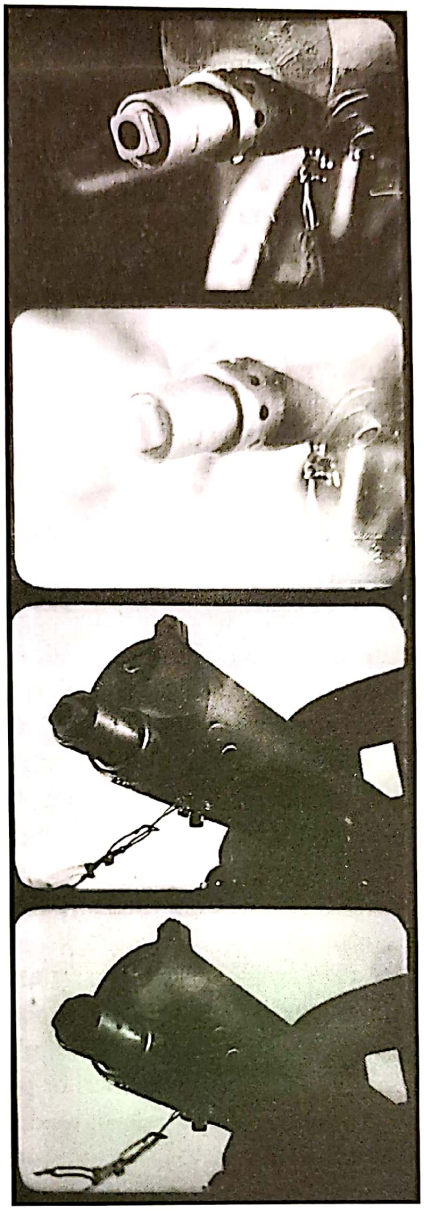
Așa cum aceste exemple de relații temporale între cadre o sugerează, montajul în filmele Mișcării de montaj poate, de asemenea, să creeze conflict prin relațiile spațiale. Nici aici cineaștii nu-l ghidează pe spectator într-un spațiu clar și intuitiv ca într-un film de Hollywood. Mai degrabă spectatorul trebuie să pună cap la cap ce se întâmplă. În scena spargerii farfuriei din *Potemkin*, de exemplu, Eisenstein creează un spațiu contradictoriu prin neconcordanța poziției marinarului de la un cadru la altul. Marinarul își ia avânt și aruncă farfuria de după umărul său stâng (vezi fig. 6.23), apoi apare în cadrul următor cu farfuria deja ridicată deasupra umărului său drept (vezi fig. 6.24). Între cadrele reprezentate prin ilustrațiile 6.17–6.19 se sare axul acțiunii, ofițerul privind la stânga, apoi la dreapta, apoi din nou la stânga.

Cineaștii sovietici au folosit, de asemenea, montajul paralel pentru a crea relații spațiale insolite. După

Scanned with OKEN Scanner



6.30. *stânga* O tăietură în cadru în filmul *Casa din Trubnaia*: două prim-planuri succesive arată chipul îngrozit al unei femei la vederea unui tramvai ce vine spre ea; în primul, ochii ei sunt strâns închiși, dar după tăietura de montaj, aceștia apar brusc deschiși.

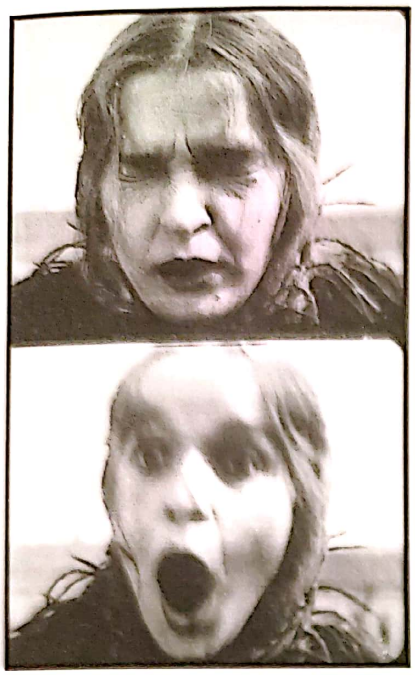


6.31. *centru* În *Octombrie* înlănțuirea rapidă a două cadre sugerează răpăitul unei mitraliere.

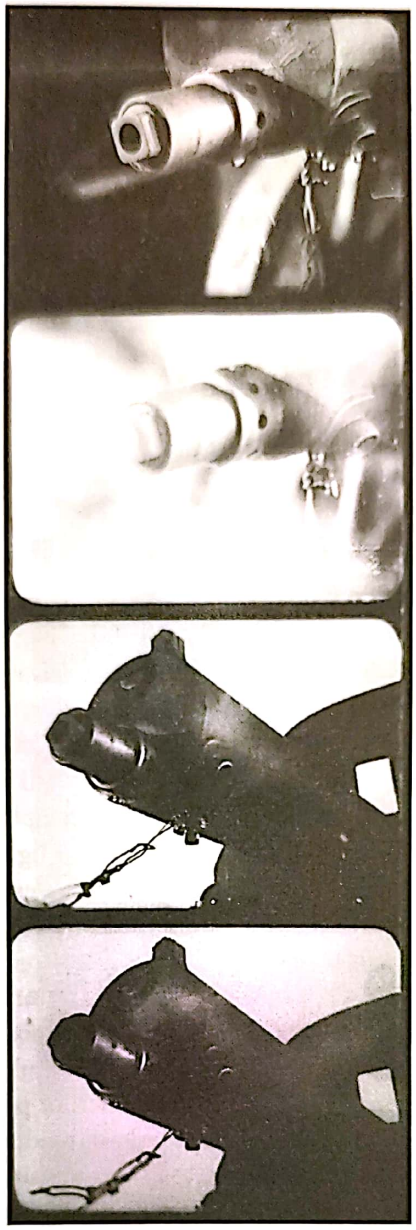
6.32. *dreapta* Spre finalul filmului *Urmașul lui Genghis-Han* (*Furtună deasupra Asiei*), protagonistul mongol se răzvrătește împotriva colonialiștilor britanici care l-au exploatat; cadre de numai o fotogramă alternează între imaginea bărbatului rotind sabia și imaginea sabiei înseși, lucind pe fundalul întunecat.

cum am văzut, montajul paralel era frecvent folosit în cinema încă de la începutul anilor 1910 și prezenta, cel mai adesea, acțiuni simultane ce se petrec în spații diferite, precum în *Naşterea unei naţiuni/ The Birth of a Nation* al lui Griffith (vezi *Thomas H. Ince și D.W. Griffith,* din Capitolul 3). În URSS, a servit și unor scopuri mai abstracte, unind două acțiuni în numele unui argument tematic. Spre finalul filmului *Greva*, de exemplu, Eisenstein trece de la cadrul cu ofițerul de poliție trântind pumnii violent, în timp ce ordonează masacrarea grevi știlor (**fig. 6.33**), la un cadru cu mâna unui măcelar sfârtecând cu cuțitul un taur pentru a-l omorî (**fig. 6.34**). Scena continuă să alterneze planurile omorârii animalului și atacul asupra muncitorilor – nu ca să se sugereze că aceste două evenimente s-ar întâmpla simultan, ci pentru a ne face să vedem masacrul ca pe o sacrificare de vite. În *Mama*, Pudovkin folosește montajul paralel mai liric, alternând cadre cu protagonistul în pușcărie și unele cu gheața pe un râu topindu-se, sugerând speranța protagonistului la aflarea veștii că tovarășii săi au un plan să-l salveze. Nu există niciun indiciu, așa cum s-ar putea întâmpla într-un film francez impresionist, că protagonistul se gândește la gheață. În cele din urmă Pudovkin dă imaginii un

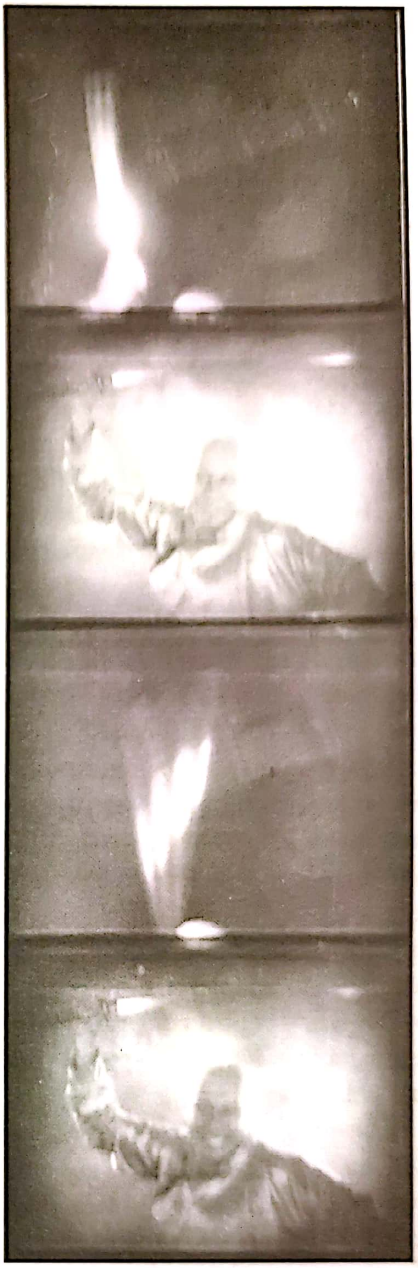
Scanned with OKEN Scanner



6.30. *stânga* O tăietură în cadru în filmul *Casa din Trubnaia*: două prim-planuri succesive arată chipul îngrozit al unei femei la vederea unui tramvai ce vine spre ea; în primul, ochii ei sunt strâns închiși, dar după tăietura de montaj, aceștia apar brusc deschiși.



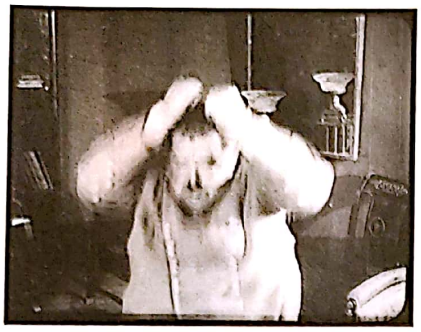
6.31. *centru* În *Octombrie* înlănțuirea rapidă a două cadre sugerează răpăitul unei mitraliere.

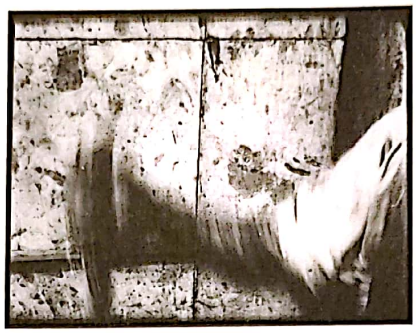


6.32. *dreapta* Spre finalul filmului *Urmașul lui Genghis-Han* (*Furtună deasupra Asiei*), protagonistul mongol se răzvrătește împotriva colonialiștilor britanici care l-au exploatat; cadre de numai o fotogramă alternează între imaginea bărbatului rotind sabia și imaginea sabiei înseși, lucind pe fundalul întunecat.

cum am văzut, montajul paralel era frecvent folosit în cinema încă de la începutul anilor 1910 și prezenta, cel mai adesea, acțiuni simultane ce se petrec în spații diferite, precum în *Nașterea unei națiuni/ The Birth of a Nation* al lui Griffith (vezi *Thomas H. Ince și D.W. Griffith,* din Capitolul 3). În URSS, a servit și unor scopuri mai abstracte, unind două acțiuni în numele unui argument tematic. Spre finalul filmului *Greva*, de exemplu, Eisenstein trece de la cadrul cu ofițerul de poliție trântind pumnii violent, în timp ce ordonează masacrarea grevi**ș**tilor (**fig. 6.33**), la un cadru cu mâna unui măcelar sfârtecând cu cuțitul un taur pentru a-l omorî (**fig. 6.34**). Scena continuă să alterneze planurile omorârii animalului și atacul asupra muncitorilor – nu ca să se sugereze că aceste două evenimente s-ar întâmpla simultan, ci pentru a ne face să vedem masacrul ca pe o sacrificare de vite. În *Mama*, Pudovkin folosește montajul paralel mai liric, alternând cadre cu protagonistul în pușcărie și unele cu gheața pe un râu topindu-se, sugerând speranța protagonistului la aflarea veștii că tovarășii săi au un plan să-l salveze. Nu există niciun indiciu, așa cum s-ar putea întâmpla într-un film francez impresionist, că protagonistul se gândește la gheață. În cele din urmă Pudovkin dă imaginii un

Scanned with OKEN Scanner





6.33. *stânga* În *Greva*, prin montajul paralel un ofițer de poliție este comparat cu...

6.34. *dreapta* ...un măcelar.

sens social, în momentul în care intercalează planul unui marș politic cu șuvoiul puternic al râului.

În *Greva* scena masacrului utilizează un alt procedeu comun filmelor Mișcării de montaj: *insertul nondiegetic*. Termenul *diegeză* se referă la spațiul și timpul poveștii filmului: tot ceea ce face parte din lumea poveștii este diegetic. Un element nondiegetic există în afara lumii poveștii. De exemplu, într-un film sonor vocea naratorului care nu este personaj în film constituie un sunet nondiegetic. Un insert nondiegetic constă într-unul sau mai multe cadre care înfățișează un spațiu și un timp care nu au legătură cu acelea ale evenimentelor poveștii din film. Taurul măcelărit în *Greva* nu se află în nicio relație cauzală, spațială sau temporală cu muncitorii. Imaginea sa metaforică este inserată ca argument metaforic: oamenii sunt măcelăriți precum animalele. Folosirea unor astfel de cadre nondiegetice pentru construirea unui argument conceptual a fost centrală în teoria „montajului intelectual" a lui Eisenstein.

Octombrie folosește din plin montajul intelectual. Cea mai complexă folosire a sa apare în momentul în care un conducător își îndeamnă soldații să lupte, strigând „Pentru Dumnezeu și pentru patrie!" Urmează o serie lungă de cadre cu statui de zei și biserici din culturi cât se poate de diferite (**fig. 6.35**), apoi cadre cu decorații militare (**fig. 6.36**). Montajul intelectual funcționează prin conflict; juxtapunând cadre care nu au, aparent, nicio legătură cauzală, cineastul îl determină pe spectator să creeze un concept general care să le unească.

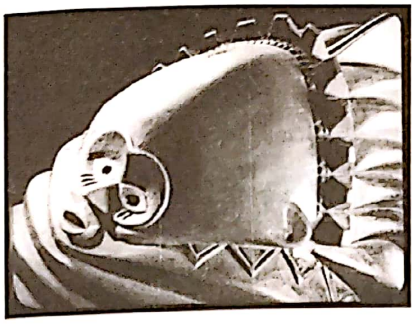
Regizorii montajiști au împins montajul conflictual și mai departe, creând contraste plastice frapante de la un cadru la altul. O tăietură de montaj poate aduce o schimbare clară a direcției compoziționale. Secvența scărilor din Odessa din *Potemkin*, probabil cea mai cunoscută scenă dintre toate filmele Mișcării de montaj, este atât de eficientă în mare parte datorită conflictelor plastice (**fig. 6.37, 6.38**). Asemenea tăieturi de montaj în cadrul secvenței au un efect cumulativ, care ajută la sporirea tensiunii. În alte filme conflictul plastic contribuie la efectul comic (**fig. 6.39, 6.40**).

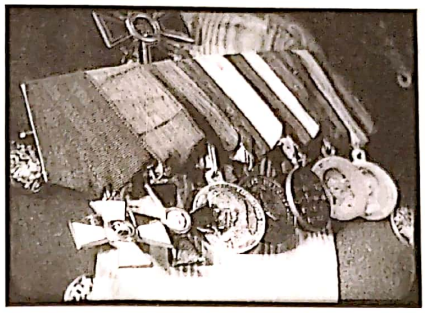
Unul dintre cele mai remarcabile conflicte plastice constă în trecerea de la o imagine la aceeași imagine, însă întoarsă de această dată spre stânga sau chiar cu susul în jos (**fig. 6.41, 6.42**). Spre finalul filmului lui Pudovkin, *Mama*, soldați călare atacă o demonstrație a muncitorilor; ritmul montajului se intensifică, atingând punctul culminant într-o rafală de cadre scurte în care soldații trec pe lângă camera de filmat, mai întâi spre dreapta, apoi spre stânga (**fig. 6.43**), apoi cu susul în jos (**fig. 6.44**). Un astfel de decupaj poate fi iritant, mai ales când amplifică senzația de violență a acțiunii.

Mod de filmare Chiar dacă regizorii sovietici au considerat că posibilitățile artistice ale cinematografului țin în primul rând de montaj, au înțeles că efectul juxtapunerilor prin montaj ar putea fi amplificat dacă cadrele individuale sunt cât se poate de percutante. Așa că au folosit și moduri de filmare cât mai speciale. Multe dintre cadrele filmelor Mișcării de montaj evită încadratura convențională, frontală de la nivelul umerilor, utilizând unghiuri de filmare mai dinamice. Cadrele filmate în contraplonjeu proiectează clădirile și oamenii pe cerul liber, ceea ce face ca personajele să arate amenințător (**fig. 6.45**) sau eroic (**fig. 6.46**). Încadraturi înclinate sau descentrate dinamizează imaginea (**fig. 6.47, 6.48**). Regizorilor montajiști le plăcea, de asemenea, să plaseze linia orizontului extrem de jos în cadru (**fig. 6.49, 6.50**).

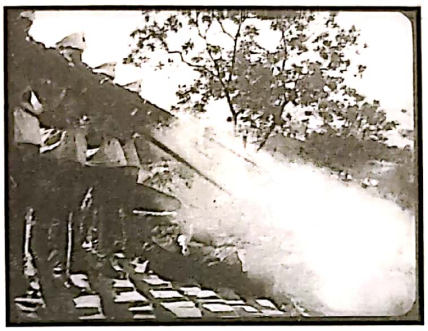
Efecte speciale Regizorii montajiști au valorificat și posibilitățile efectelor speciale. Ludicul documentar al lui Vertov, *Omul cu aparatul de filmat*, etalează puterea cinemaului prin încadraturi *split-screen* și supraimpresiuni (**fig. 6.51**). Filmul lui Eisenstein despre colectivizare, *Vechiul și noul*, folosește o supraimpresiune a

Scanned with OKEN Scanner





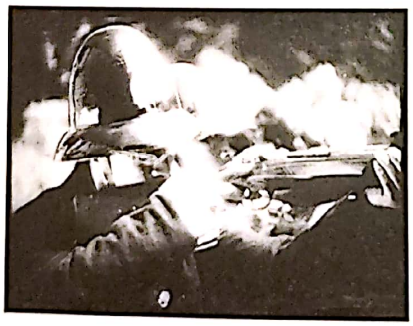
6.35, 6.36. În *Octombrie*, cadre nondiegetice scot în evidență convingerile religioase contradictorii și ideile patriotice simpliste folosite pentru a-i convinge pe soldați să-și rişte viața.



6.37. *stânga* Într-unul dintre cadrele secvenței scării din Odessa din *Potemkin*, treptele creează un ansamblu de diagonale puternice de la stânga jos spre dreapta sus, în timp ce persoanele care aleargă se deplasează cu repeziciune în jos, spre dreapta.

6.38. *dreapta* În următorul cadru compoziția își schimbă orientarea, șirul de puști neclintite întinzându-se pe diagonala stânga sus – dreapta jos.

6.39, 6.40. În *Bunica mea*, birocrația este prezentată în cheie satirică, fiind folosită o pereche de cadre a căror încadrare înclinată face să se juxtapună imaginile a două dactilografe.

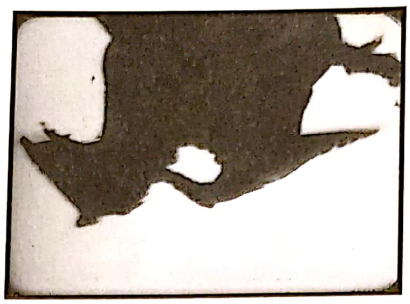


6.41, 6.42. În filmul lui Ilia Trauberg, *Expresul de China/ Goluboi ekspress* (1929), un plan mediu al unui soldat care ține pușca ațintită spre dreapta este urmat de aceeași imagine, însă de data aceasta soldatul este îndreptat spre stânga.

unui taur înălțat falnic deasupra unui câmp plin de vaci, sugerând importanța acestui singur animal în construirea unei cooperative agricole productive (**fig. 6.52**). Cu toate că aceste trucuri de filmare erau folosite în mod curent de impresionismul francez pentru un efect subiectiv, regizorii sovietici au apelat adesea la ele pentru a construi înțelesuri simbolice. (Clădirea care se rupe în două în *Omul cu aparatul de filmat* este Teatrul Balșoi din Moscova, lăcașul operei și baletului tradiționale prerevoluționare).

Mizanscenă Întrucât multe dintre filmele sovietice abordau situații istorice și sociale, anumite elemente ale mizanscenelor lor tindeau să fie realiste. Scenele puteau fi filmate în locație într-o fabrică, așa cum se întâmpla în *Greva* și în *Mama*. Adeseori costumele

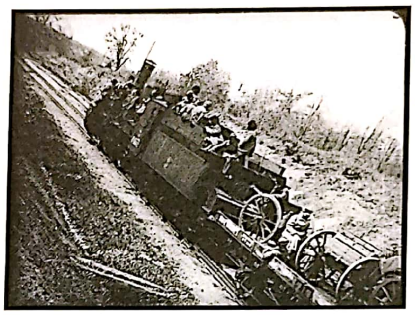
Scanned with OKEN Scanner



6.43, 6.44. Două cadre alerte din secvența demonstrației din *Mama*.

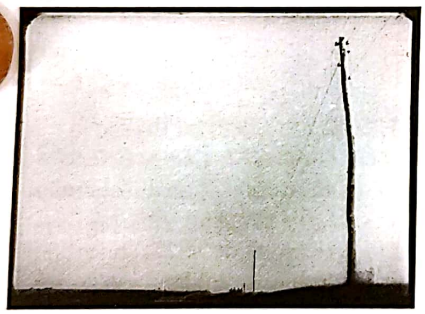
6.45. Un unghi dinamic în *Expresul de China*.

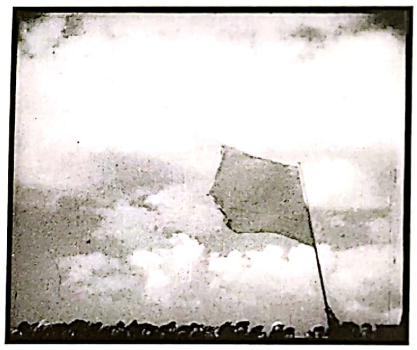
6.46. Protagonista filmului *Mama*, în scena culminantă a demonstrației.



6.47. În *Arsenal*, un tren care transportă soldați ucraineni pare că se repede în sus într-un unghi abrupt, care subliniază propulsia.

6.48. În *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, Pudovkin îi satiriza pe speculanții care voiau să continue participarea Rusiei la Primul Război Mondial, filmându-i doar de la gât în jos.





6.49. *stânga* În *Pământ*, Dovjenko a arătat în mod repetat vastitatea terenurilor agricole ale Ucrainei prin încadraturi care aproape că nu lasă să se vadă altceva decât cerul.

6.50. *dreapta* Pudovkin a folosit un procedeu similar în *Dezertorul*, pentru a sugera vulnerabilitatea demonstrației muncitorești, pe cale să fie atacată de poliție.

aveau în principal scopul de a indica poziția de clasă. Și în acest caz, regizorii montajiști au înțeles că tensiunea dinamică între elemente nu ținea numai de modul de îmbinare a cadrelor. Juxtapunerile puteau fi realizate și în interiorul cadrului prin folosirea unor elemente de mizanscenă care să intensifice impactul asupra privitorului. Texturi contrastante, forme, volume, culori și alte asemenea elemente puteau fi plasate în interiorul unui singur cadru (**fig. 6.53, 6.54**).

Am văzut în ce fel cadre conținând direcții de mișcare în opoziție puteau fi montate la un loc. Un singur cadru putea folosi acest principiu stabilind chiar mai multe direcții de mișcare ale personajelor (**fig. 6.55**). Și anumite tipare puteau crea opoziție în interiorul cadrului; în scena spargerii farfuriei din *Potemkin* (vezi fig. 6.20–6.29), liniile orizontale ale tricoului marinarului intră în conflict cu liniile verticale de pe peretele din spatele său. Chiar dacă e greu să stabilim efectul precis al acestei juxtapuneri, ne putem da seama că impresia pe care ne-o lasă scena ar fi foarte diferită dacă peretele ar fi fost pur și simplu alb. De asemenea, elemente ale mizanscenei dispuse în planuri diferite ale

Scanned with OKEN Scanner

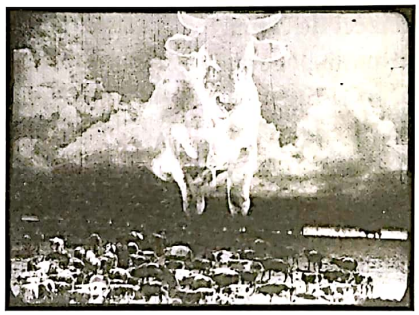
adâncimii câmpului puteau crea juxtapuneri de volume (**fig. 6.56**). Atunci când cadrele conținând juxtapuneri vizuale sunt montate alături de alte cadre, multiplele relații conflictuale pot fi, într-adevăr, complexe.

Iluminarea, la rândul ei, conferă filmelor Mișcării de montaj un aspect distinctiv. Multe dintre filmele sovietice nu foloseau deloc pe platou lumina de umplere, astfel că personajele apăreau pe fundal negru. Observați cum în imaginea **6.57** centrul feței ofițerului este relativ întunecat, pe când lateralele sunt puternic iluminate; această tratare a iluminării personajelor este des întâlnită în filmele Mișcării de montaj.

Filmele Mișcării de montaj foloseau diverse chei de interpretare actoricească, variind de la jocul realist la cel foarte stilizat, uneori chiar în cadrul aceluiași film. Deoarece multe dintre personajele din filmele sovietice reprezentau anumite clase sociale ori profesii, regizorii foloseau *tipajul*, distribuind actori neprofesioniști al căror aspect fizic să sugereze imediat ce tip de oameni interpretau (**fig. 6.58**). Nu era necesar ca actorii neprofesioniști să aibă slujba respectivă și în viața reală; pentru *Potemkin* Eisenstein l-a ales pe bărbatul mărunțel și prețios care îl joacă pe doctor pentru că „arăta" a doctor – cu toate că acesta își câștiga de fapt existența încărcând cărbune cu lopata.

Tipajul constituia un pas spre realism, dar mulți actori ai filmelor de montaj au împrumutat tehnici stilizate din teatrul constructivist și din circ: biomecanica și excentricitatea. La fel ca în teatru, actoria de film biomecanică punea mai degrabă accentul pe controlul fizic decât pe emoția subtilă. Era o delectare pentru cineaștii montajiști să-i pună pe actori să-și care pumni unii altora sau să se încaiere printre utilajele din fabrică. Actoria excentrică accentua grotescul;

6.51. În *Omul cu aparatul de filmat*, Vertov face ca o clădire imensă să se rupă în două ca un ou spart, prin expunerea separată a celor două jumătăți de cadru și prin rotirea camerei de filmat în direcții opuse în cazul celor două filmări.

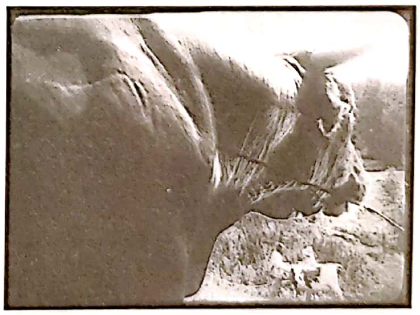


6.52. O utilizare conceptuală a efectelor speciale în *Vechiul și noul*.

6.53. În *Potemkin*, un ofițer se uită cu suspiciune la câțiva marinari. Compoziția se desparte în două jumătăți distincte – una întunecată, cealaltă luminoasă –, iar lumina care cade pe chipurile personajelor se asortează la culoarea costumelor lor.

6.54. În *Noul Babilon*, protagonista stă pe baricada construită de comunarzii din Paris; rochia ei simplă contrastează cu volanele dantelate ale manechinului din magazinul universal.

6.55. În *Potemkin*, o filmare care încadrează în plonjeu o latură a crucișătorului îi arată pe bărbații de pe platforma superioară mișcându-se de la stânga la dreapta, în timp ce grupul de pe puntea aflată mai jos se mișcă de la dreapta la stânga.



6.56. Un contrast de volume în *Vechiul și noul*: un taur se profilează imens în prim-plan, pe când fermierii și o vacă se întrevăd dedesubt ca figuri minuscule.

Scanned with OKEN Scanner

actorii se purtau aproape ca niște clovni sau ca niște interpreți de comedie burlescă. Aleksandra Hohlova, soția lui Kulešov și membră a atelierului lui, a oferit mostre expresive de actorie excentrică. Înaltă și deșirată, aceasta a evitat imaginea seducătoare de vedetă feminină; în schimb, se schimonosea și prefera gesturile tăioase (**fig. 6.59**). *Greva*, al lui Eisenstein, și toate filmele mute ale lui Kozințev și Trauberg conțineau jocuri actoricești excentrice. Dintre cele trei mișcări de avangardă pe care le-am examinat în Capitolele 4–6, doar stilul Montajului sovietic a rezistat și în perioada sonorului. Discutăm în Capitolul 9 despre felul în care cineaștii montajiști și-au adaptat stilul la cerințele filmului sonor.

ALTE FILME SOVIETICE

În timpul existenței Mișcării de montaj au fost realizate în acest stil poate mai puțin de treizeci de filme. Cu toate acestea, ca în Franța și Germania, aceste filme de avangardă au fost prestigioase și influente. Atât acasă, cât și peste hotare alți cineaști au preluat din tehnicile lor de montaj și încadratură.

Filmele sovietice din afara Mișcării de montaj acopereau o gamă vastă de genuri. Deși comediile sovietice mute rar mai sunt văzute azi, la vremea respectivă au fost produse multe filme de acest tip. Actorul de comedie burlescă Igor Ilinski, un fel de Adam Sandler rus, era vedeta cea mai cunoscută a deceniului. În *Croitorul din Torjok/ Zakroișcik iz Torjka* (realizat de Protazanov în 1925 ca reclamă pentru Loteria de stat), Ilinski joacă rolul unui croitor care caută disperat un bilet de loterie câștigător pe care l-a pierdut (**fig. 6.60–6.61**). Un ton lejer prevalează și în serialul de spionaj *Miss Mend* (coregizat în 1925 de veteranul regizor Fedor Ozep și de Barnet, un absolvent al atelierului lui Kulešov). În această fantezie, trei muncitori ai companiei „Rocfeller" află despre o conspirație ce vizează infestarea rețelei de alimentare cu apă a Uniunii Sovietice și, în spiritul solidarității de clasă, dejoacă planurile răufăcătorilor.

Chiar dacă regizorii montajiști nu puneau preț pe marile vedete, alte filme au profitat de faima actorilor de teatru consacrați, distribuindu-i în drame. În câteva cazuri, actori de prim rang ai faimosului Teatru de Artă din Moscova, înființat de Konstantin Stanislavski în 1898 (și considerat de mulți dintre tinerii cineaști drept un bastion al stilului conservator), au fost de acord să joace în filme (**fig. 6.62**). Și alți actori ai Teatrului de Artă din Moscova, precum Ivan Moskvin și Mihail Cehov, au apărut în filme, iar singura

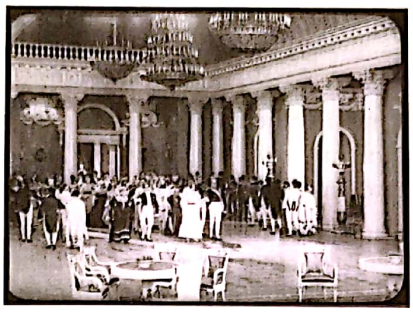
6.57. O utilizare tipică a unui fundal neluminat în *Mama*.

6.58. În rolul lipsit de strălucire al protagonistei țărănci din *Vechiul și noul* Eisenstein a distribuit o țărancă adevărată.

6.59. În *Extraordinarele aventuri ale domnului Vest în Țara Bolșevicilor* Hohlova folosește actoria excentrică în interpretarea unei escroace care îl stoarce de bani pe domnul Vest.

6.60, 6.61. În *Croitorul din Torjok*, vedeta se strâmbă adesea; la un moment dat, se întoarce către aparatul de filmat și privește cruciș.

Scanned with OKEN Scanner



6.62. *stânga* În 1926, renumitul actor de teatru Leonid Leonidov a apărut în rolul lui Ivan cel Groaznic în filmul lui Iuri Tarici *Aripile unui iobag/ Krîlia holopa,* interpretarea sa contribuind la succesul pe scară largă înregistrat de film în străinătate.

6.63. *dreapta* Resurse excesive pentru producția unui film sovietic convențional, *Decembriștii.*

interpretare pentru film a marelui regizor de teatru constructivist Meyerhold care se mai păstrează este aceea din *Vulturul alb/ Belîi oriol* (1928).

Tentative similare de opere prestigioase le-au constituit filmele istorice și adaptările literare. Două astfel de filme care au avut succes au fost *Poetul și țarul/ Poet i țar* (1927), al lui Vladimir Gardin, o biografie a poetului Aleksandr Pușkin, și *Decembriștii/ Dekabristîi* (1927, Aleksandr Ivanovski). Într-o întâlnire organizată în 1927 pentru discutarea problemelor din cadrul Sovkino, poetul cubo-futurist Vladimir Maiakovski expedia cu dispreț primul dintre filme: „Să luăm, de exemplu, *Poetul și țarul.* Filmul este plăcut, dar când stai un pic și te gândești, ce tâmpenie, ce monstruozitate"*. La fel și *Decembriștii*, cu vastul său decor de sală de bal (**fig. 6.63**), arăta ca o versiune obosită a dramelor istorice ale epocii prerevoluționare. Regizorii montajiști considerau aceste filme conservatoare și, prin aceasta, diametral opuse propriilor abordări în ceea ce privește cinemaul.

PRIMUL PLAN CINCINAL ȘI SFÂRȘITUL MIȘCĂRII DE MONTAJ

După cum am văzut, câteva dintre filmele timpurii ale Mișcării de montaj au fost exportate cu succes, iar acasă au fost elogiate pentru conținutul lor politic. Drept urmare, între 1927 și 1930, activitatea acestei mișcări s-a intensificat. În același timp însă tot mai multe critici le erau aduse cineaștilor montajiști de către guvern și de către oficialii din industria de film. Principala acuză era aceea de *formalism*, un termen vag, folosit ca să sugereze că filmul era prea complex pentru a fi înțeles de mase și că realizatorii erau mai interesați de latura stilistică decât de linia ideologică corectă.

* Citat în Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, ediția a III-a (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983), p. 229.

În mod ironic, redresarea industriei de film, care a fost posibilă și datorită exportului filmelor Mișcării de montaj, a dus la declinul mișcării. Pentru prima dată, în 1927, industria încasa mai mulți bani din propriile filme decât din cele importate. Politicile oficiale încurajau industria să reducă comerțul extern. Sovkino și Lunacearski au fost supuși atacurilor pentru că făceau filme – inclusiv cele ale Mișcării de montaj – mai potrivite pentru publicul sofisticat din străinătate decât pentru populația țărănească needucată de acasă.

Criticați de presă, majoritatea cineaștilor întâmpinau greutăți în obținerea aprobărilor pentru scenarii și în finanțarea proiectelor. Primul în bătaia focului a ajuns Kuleșov. Mai apoi Vertov a fost nevoit să-și mute tabăra din Moscova ca să realizeze *Omul cu aparatul de filmat* pentru compania națională ucraineană VUFKU. Criticii au acuzat stilizarea excentrică a lui Kozințev și Trauberg că ar fi frivolă și obscură. Prestigiul dobândit de Eisenstein cu *Potemkin* l-a protejat inițial, dar, pe măsură ce explora posibilități de creare a unor idei abstracte prin montajul intelectual la finalul anilor 1920, și el a întâlnit rezistență tot mai des. Pentru o vreme Pudovkin a fost ferit de astfel de atacuri și a reușit să realizeze filme în stilul Montajului până în 1933, când filmul său *Dezertorul/ Dezertir* a marcat finalul mișcării.

Un moment de cotitură pentru industria de film sovietică s-a petrecut în martie 1928, atunci când s-a ținut „Prima Conferință a Partidului Comunist pe probleme de film". Până atunci, guvernul lăsase chestiunile ce țineau de film în seama Narkompros și a altor organizații mai mici, răspândite în diferitele republici sovietice. Acum, URSS instituia primul plan cincinal, un imbold major pentru creșterea producției industriale. Ca parte a planului, și cinemaul avea să fie controlat de la vârf. Obiectivele principale erau creșterea numărului de filme și construcția de fabrici care să satisfacă nevoile industriei. Se spera ca, în cele din urmă, să se oprească importul de peliculă virgină, de camere de filmat, de dispozitive de iluminat și alte

Scanned with OKEN Scanner

echipamente. Totodată, exportul urma să nu mai fie necesar și toate filmele aveau să fie croite strict pe nevoile muncitorilor și țăranilor.

Implementarea primului plan cincinal în cinema s-a produs lent. Și în următorii doi ani, guvernul a finanțat slab industria. Probabil că această întârziere a ajutat la prelungirea Mișcării de montaj. Curând însă circumstanțele s-au schimbat. În 1929, Eisenstein a plecat din țară ca să studieze cinematografia sonoră în străinătate. Petrecându-și mai tot timpul lucrând la proiecte care aveau să fie abandonate, mai întâi la Hollywood și apoi în Mexic, acesta nu s-a mai întors până în 1932. Tot în 1929, Narkompros a pierdut controlul asupra cinematografiei, aceasta fiindu-i încredințată Comitetului Cinematografiei din Uniunea Sovietică. Puterea de decizie a lui Lunacearski se diminua astfel, ajungând să fie doar unul dintre mulții membri ai noului organism. În 1930 s-a mai făcut un pas înspre centralizarea industriei de film prin constituirea Soiuzkino, o companie care avea să administreze întreaga producție, distribuție și exploatare de film de pe tot cuprinsul Uniunii Sovietice. Conducătorul Soiuzkino era Boris Șumiatki, un birocrat al Partidului Comunist fără nicio experiență în film. Spre deosebire de Lunacearski, Șumiatki nu avea nicio simpatie pentru cineaștii Mișcării de montaj.

Curând, atacurile la adresa acestor cineaști s-au intensificat. În 1931, de exemplu, în timp ce Eisenstein se afla în America de Nord, a fost publicat un articol în care filmele sale erau criticate pentru presupusele lor tendințe „mic-burgheze". Autorul concluziona că, dacă Eisenstein ar strânge legăturile cu proletariatul, el ar putea „crea producții cinematografice cu adevărat revoluționare. Dar nu trebuie cu niciun chip să minimizăm greutățile cu care se confruntă. Singura cale de ieșire din această criză o constituie o exigentă campanie de reeducare, prin denunțare și critică aspră a primelor sale filme"*. Toți marii cineaști ai Mișcării de montaj, ca de altfel toți artiștii moderniști din toate mediile de creație, au adoptat până la urmă stiluri mai accesibile.

Și totuși, influența stilistică a Mișcării de montaj a persistat. Cineaști de stânga din alte țări, în special documentariști precum cineastul de origine scoțiană John Grierson și cineastul de origine olandeză Joris Ivens au preluat în scopuri propagandiste similare unghiurile de filmare contraplonjate, eroice și montajul dinamic. Odată ce au existat traduceri ale scrierilor teoretice ale lui Kulešov, Pudovkin și Eisenstein, acestea au fost citite de către critici și cineaști. Puțini cineaști au folosit toată gama de procedee radicale ale Mișcării de montaj, însă această mișcare a inspirat cineaști creativi din toată lumea.

La începutul anilor 1930 industria de film sovietică s-a îndreptat spre o politică oficială care impunea tuturor filmelor să urmeze o doctrină numită *realism socialist*. Analizăm acest aspect și alte evoluții în Capitolul 12.

---

* Ivan Anisimov, „Filmele lui Eisenstein", *Literatura internațională* 3 (1931), p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 7

EPOCA MUTĂ TÂRZIE LA HOLLYWOOD, ANII 1920–1928

În timpul Primului Război Mondial, Statele Unite ale Americii au devenit liderul economic la nivel global. Centrul financiar s-a mutat de la Londra la New York, iar vapoarele americane ajunseseră să transporte bunuri în întreaga lume. În ciuda unei recesiuni scurte și intense în 1921, a cărei cauză principală fusese întoarcerea la o economie pe timp de pace, anii 1920 au fost o perioadă de prosperitate pentru multe segmente ale societății. La putere se aflau administrații republicane, iar țara era dominată de un mod de gândire conservator, care încuraja afacerile. Bunurile de consum americane, printre care și filmele, au continuat să pătrundă pe piețele multor alte țări străine.

În contrast cu acest conservatorism fiscal, de-a lungul Deceniului Furtunos*, societatea părea să se fi eliberat de sub majoritatea constrângerilor sale. Adoptarea Legii Volstead (1919), care scotea în afara legii băuturile alcoolice, a condus la excesele din timpul erei prohibiției. Alcoolul de contrabandă se găsea la tot pasul, iar barurile clandestine, așa-zisele *speakeasies*, sau petrecerile nebune cu băutură au devenit activități comune tuturor claselor sociale. Înainte de război, femeile își țineau părul lung, purtau rochii până în pământ și dansau reținut. Acum, ele scandalizau lumea cu tunsorile lor bob, purtau fuste scurte, dansau charleston și fumau în public.

Multe segmente ale societății nu au avut totuși acces la prosperitatea și la spiritul sofisticat care au caracterizat, în mare, anii 1920. Rasismul se manifesta în moduri agresive, cu Ku Klux Klan-ul care se dezvolta după renașterea sa din 1915 și cu normele de imigrație care se înăspreau pentru ca anumite grupuri să fie ținute în afara granițelor Statelor Unite. Muncitorii din

* *The Roaring Twenties.* (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

agricultură și cei din industria minieră o duceau și ei rău. Cu toate acestea, industria filmului a avut de câștigat de pe urma nivelului crescut de capital accesibil în această perioadă, iar ritmul rapid al vieții în epoca jazzului și-a lăsat amprenta asupra produselor sale.

LANȚURILE DE CINEMATOGRAFE ȘI EXPANSIUNEA INDUSTRIEI

Industria americană de film, care se dezvoltase în mod semnificativ în timpul Primului Război Mondial, a continuat să se extindă și în deceniul de după război. În ciuda recesiunii din 1921, epoca a fost una a prosperității și a unor intense investiții comerciale. Mai multe firme importante de pe Wall Street au început să se arate interesate de tânăra industrie de film. Între 1922 și 1930, investițiile totale în industrie au făcut un salt de la 78 la 850 de milioane de dolari. Media săptămânală a numărului de spectatori din cinematografele americane s-a dublat, de la 40 de milioane de persoane în 1922 la 80 de milioane în 1928. Exporturile Hollywoodului au continuat să crească nestingherite până la mijlocul anilor 1920, când s-au stabilizat doar pentru că toate piețele externe ajunseseră deja la saturație.

Esențială pentru dezvoltarea industriei a fost o strategie de a cumpăra și construi cinematografe. Deținând lanțuri de cinematografe, marii producători își asigurau locuri de expunere pentru propriile filme. În consecință, au putut să crească cu încredere bugetele pentru filme individuale. Studiourile de film se întreceau în a oferi valori de producție cât mai atractive. O nouă generație de regizori era în curs de afirmare, iar Hollywoodul a atras inclusiv mai mulți cineaști străini, care au adus cu ei inovațiile stilistice ale cinematografiilor din țările lor originare. Dacă anii 1910 echivalaseră cu punerea bazelor industriei cinematografice, deceniul ulterior a fost martorul extinderii acesteia într-un ansamblu complex de instituții.

Integrarea verticală

Cel mai evident semn al dezvoltării industriei cinematografice a fost gradul său crescând de integrare verticală. Cele mai mari companii se luptau pentru putere îmbinând producția și distribuția de film cu extinderea unor lanțuri de cinematografe.

La început, principalele lanțuri cinematografice aveau un caracter regional. În 1917, căutând să se opună puterii exercitate de marile companii hollywoodiene, un grup de lanțuri de cinematografe locale și-a format propria companie de producție, First National Exhibitors' Circuit (Primul Circuit Național al Exploatanților de Filme). Cel mai important membru al său era Stanley Company of America, un lanț regional cu centrul la Philadelphia. Companii hollywoodiene precum Famous Players–Lasky, Universal și Fox s-au trezit brusc cu un competitor care îmbina producția de film, distribuția și exploatarea.

O astfel de integrare verticală pe trei niveluri garanta că filmele unei companii vor fi automat și distribuite, și proiectate în cinematografe. Cu cât era mai mare lanțul de cinematografe deținut de către companie, cu atât putea fi mai amplă expunerea filmelor sale.

Chiar dacă ramura de producție a First National nu a ajuns niciodată una profitabilă, ea a impulsionat și alte firme să caute să se integreze pe verticală. Adolph Zukor, președintele Famous Players–Lasky și al ramurii sale de distribuție, Paramount, a început să cumpere săli de cinematograf în 1920. În 1925, în timpul unui al doilea val de achiziții de cinematografe făcute de marile companii, Famous Players–Lasky a fuzionat cu Balaban & Katz, un lanț de cinematografe cu sediul la Chicago, care controla multe dintre cele mai mari săli de spectacol din Vestul Mijlociu al SUA. Rezultatul a fost prima companie de producție, de distribuție și de exploatare care deținea un lanț de cinematografe extins la nivel național. Zukor a marcat schimbarea redenumind circuitul de cinematografe Publix Theaters. Întreaga companie a devenit Paramount-Publix. Până la începutul anilor 1930, ea a ajuns să dețină 1 210 cinematografe în America de Nord, precum și câteva alte săli în afara țării. Numeroasele proprietăți ale Paramount-Publix au făcut ca aceasta să fie subiectul unor repetate investigații și litigii guvernamentale antitrust, care, după cel de-Al Doilea Război Mondial, vor conduce la schimbări majore în interiorul industriei cinematografice.

O altă companie importantă care a atins integrarea pe verticală în timpul acestei epoci a fost Loew's Inc. Marcus Loew a început ca proprietar de nickelodeoane, s-a extins în industria vodevilului și, până la sfârșitul anilor 1910, a construit un mare lanț de cinematografe. În 1919, s-a orientat către producție, achiziționând o firmă de mărime medie, Metro, condusă de Louis B. Mayer. După cumpărarea Goldwyn Pictures în 1924, Loew și-a unit și ramura sa de producție, formând Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Scanned with OKEN Scanner

MGM a devenit cea de-a doua companie hollywoodiană ca mărime, după Paramount.

Lanțurile de cinematografe deținute de companiile integrate pe verticală reprezentau doar o mică porțiune din cele 15 000 de săli din toată țara. La jumătatea anilor 1920, Publix avea în jur de 500 de săli, în timp ce MGM avea doar 200. Cu toate acestea, cele trei lanțuri principale dețineau multe dintre cinematografele care beneficiau de întâietate în exploatarea filmelor majore, dispunând de mii de locuri și având prețuri de intrare ridicate. Până la sfârșitul deceniului, aproape trei sferturi dintre profiturile obținute din vânzarea de bilete proveneau de la aceste cinematografe mari. Cinematografele mai mici din mediul urban și cele de la sate trebuiau să aștepte mai multe luni până să poată prezenta un anumit film și, din cauză că peliculele fuseseră deja uzate în proiecții anterioare din multe alte locuri din țară, acestea adesea le parveneau într-o stare avansată de degradare.

Pe măsură ce marile companii hollywoodiene s-au extins, ele și-au dezvoltat un sistem de distribuție care să le sporească la maxim profiturile și care să țină alte firme concurente la marginile pieței. În negocierile cu cinematografele pe care nu le dețineau, acestea foloseau o tactică de *block booking* (rezervare în bloc), o practică ce presupunea că fiecare exploatant care voia filme cu mare potențial de box-office trebuia să închirieze și alte filme, mai puțin atractive, ale aceleiași companii. Exploatanții puteau fi, în aceste condiții, nevoiți să rezerve în avans programul pentru un an întreg. Pentru că majoritatea cinematografelor își schimbau programul cel puțin de două ori pe săptămână, iar fiecare companie mare realiza de obicei în jur de cincizeci de filme pe an, un cinematograf negocia, de regulă, cu mai multe companii. În mod similar, studiourile aveau nevoie de filme de la alte companii pentru a-și umple programul propriilor săli de cinema. Marile companii de film au cooperat între ele în așa fel încât, de-a lungul anilor 1920, s-a creat un oligopol elaborat.

Palate ale filmelor

Pentru că cinematografele de dimensiuni mari aveau o importanță atât de pronunțată, principalele companii au căutat să le ofere un aspect opulent în așa fel încât spectatorii să fie atrași nu doar de filmele care rulau în aceste săli, ci și de promisiunea unei experiențe incitante a mersului la cinema. Anii 1920 au fost era *palatelor filmelor*, care dispuneau de mii de scaune, de holuri luxoase, de angajați în uniformă care-i conduceau pe spectatori la locurile lor și de întregi orchestre care acompaniau filmele.

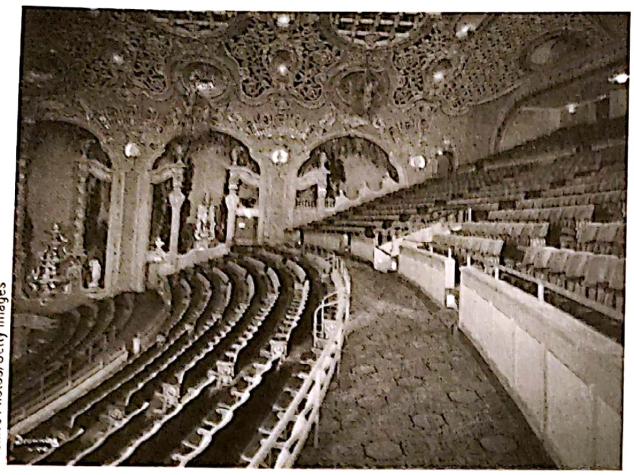
În general, publicul scădea în timpul verii, așa că, în 1917, lanțul Balaban & Katz a fost primul care a apelat la aerul condiționat pentru a răcori sălile de cinema – un atu major într-o vreme când folosirea casnică a aerului condiționat era de neînchipuit. Aceste palate ale filmelor le ofereau spectatorilor din clasa muncitoare și din cea de mijloc un acces la o formă de lux cu care nu erau obișnuiți. Pe lângă filme de lungmetraj, cinematografele mari ofereau și un program care includea buletine de actualități și comedii scurte. Filmele mute aveau întotdeauna acompaniament muzical. În palatele mari, acest lucru însemna de obicei o orchestră care interpreta muzică la fața locului; un palat mai mic putea avea un ansamblu de cameră sau o orgă, iar cinematografele din orașele mici și cele de mâna a doua nu-și permiteau să ofere publicului decât un pianist. Toți aceștia puteau interpreta o uvertură sau interludii muzicale. Anumite cinematografe puneau în scenă chiar și scheciuri sau numere muzicale, presărate prin programul de filme.

Se remarcau două tipuri de arhitectură: *convențională* și *atmosferică*. Palatele *convenționale* erau imitații ale unor teatre adevărate și adesea încorporau o ornamentație elaborată, inspirată de barocul și de rococoul italiene. Interioarele erau dominate de candelabre imense, de domuri și de balcoane. Palatul *atmosferic* le oferea spectatorilor impresia unui auditoriu deasupra căruia se deschidea cerul nopții. Pe domul albastru-închis erau prinse becuri în formă de stea, în timp ce pe tavan se proiectau nori în mișcare. Decorul putea să imite locații exotice, precum o vilă din Spania sau un templu egiptean. Pe măsură ce avansăm în anii 1920, sălile de cinema au devenit din ce în ce mai flamboaiante (**fig. 7.1**). Marea Criză Economică va pune curând capăt construcției unor astfel de cinematografe extravagante.

Cele Trei Mari și Cele Cinci Mici

În fruntea industriei se aflau cele trei companii mari, supranumite „Cele Trei Mari", companiile integrate pe verticală care dețineau principalele lanțuri de cinematografe: Paramount-Publix, Loew's (MGM) și First National. În urma acestora, dar totuși importante se aflau cinci companii mai mici, supranumite „Cele Cinci Mici", companii care dețineau puține cinematografe sau deloc: Universal, Fox, Producers Distributing Corporation, Film Booking Office și Warner Bros.

Scanned with OKEN Scanner



Irving Browning/The New York Historical Society/ Archive Photos/Getty Images

7.1. Secțiune din interiorul palatului filmelor Brooklyn Paramount (construit în 1928). În materie de design, acest cinematograf combina stilul convențional cu cel atmosferic, dispunând copaci și un cer fals – care se întrevedeau prin nișe –, precum și un tavan foarte elaborat decorat.

Sub conducerea fondatorului Carl Laemmle, Universal a continuat în anii 1920 să se concentreze pe filme de buget relativ mic, destinate unor cinematografe mai mici. În ciuda unei ramuri de distribuție foarte puternice, compania deținea foarte puține săli de cinema. Mai mulți mari regizori (John Ford, Erich von Stroheim) și staruri (Lon Chaney) au lucrat la începutul deceniului în cadrul companiei, dar au fost rapid ademeniți în alte părți de salarii mai mari. Universal l-a avut pentru o vreme ca angajat pe tânărul producător de succes Irving Thalberg, care a ajutat compania să treacă la producția de filme de mai mare calitate și cu bugete mai mari. Thalberg a plecat și el rapid, urmând să devină o influență importantă în punerea la punct a politicilor MGM. Mai târziu în același deceniu, Laemmle, care era de origine germană, a fost extrem de activ în angajarea unor regizori emigranți, care au făcut ca studioul să fie asociat cu un stil sumbru distinctiv.

Compania Fox a continuat să se concentreze pe filme populare de buget mic, printre care se numărau westernurile cu William Farnum și cu Tom Mix. În 1925, Fox și-a lansat un lanț propriu de cinematografe, devenind una dintre cele mai puternice companii dintre Cele Cinci Mici. Compania deținea un grup restrâns de regizori de mare prestigiu: John Ford, Raoul Walsh, F.W. Murnau și Frank Borzage.

Warner Bros. era o companie mai mică, nedeținând nici săli de cinema, nici o ramură de distribuție. Ea a avut totuși un succes considerabil printr-o serie de filme despre un ciobănesc german, Rin-Tin-Tin. Mai surprinzător a fost că frații Warner l-au angajat pe regizorul de origine germană Ernst Lubitsch, care a realizat în cadrul studioului mai multe filme importante. După 1924, frații Warner au speculat proaspătul interes al investitorilor de pe Wall Street pentru industria de film. Compania a început astfel o extindere majoră, achiziționând săli de cinema și alte bunuri. Investiția companiei în noile tehnologii sonore o va propulsa, în câțiva ani, în vârful industriei.

Ceilalți doi membri ai grupului Celor Cinci Mici erau companii relativ slab dezvoltate. Producers Distributing Corporation, care a avut o viață scurtă (1924–1928) s-a remarcat în principal prin producția mai multor filme regizate de Cecil B. De Mille după ce acesta părăsise Famous Players-Lasky în 1925. The Film Booking Office s-a format în 1922 și a produs filme populare de acțiune. În 1929, ea a devenit baza pentru ramura de producție a unei noi companii mult mai importante, RKO.

Față de toate aceste opt firme se evidențiа United Artists (UA), fondată în 1919 de Mary Pickford, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks și D.W. Griffith. UA era o companie de distribuție care nu deținea nici mecanisme de producție, nici săli de cinema. Ea exista cu scopul de a distribui filmele produse independent de cei patru proprietari ai săi, fiecare dintre aceștia având propria sa companie mică de producție. Mai multe angajamente contractuale din urmă ale celor patru fondatori au întârziat pentru un an activitatea inițială a companiei, iar primul film distribuit de UA, *Parizianca/ A Woman of Paris* (1923), în regia lui Chaplin, nu a fost un succes. În 1924, producătorul Joseph Schenck a preluat managementul companiei. Schenck a sporit rata de lansare a filmelor UA, anexând companiei staruri precum Rudolph Valentino, Norma Talmadge, Buster Keaton și Gloria Swanson, precum și pe producătorul Samuel Goldwyn. Chiar și așa, UA s-a dovedit neprofitabilă în majoritatea anilor săi de activitate.

ORGANIZAȚIA PRODUCĂTORILOR ȘI DISTRIBUITORILOR DE FILM DIN AMERICA

Odată cu dezvoltarea industriei americane de film s-au extins și eforturile unor grupuri sociale de a spori cenzura. Până la sfârșitul anilor 1910 și începutul

Scanned with OKEN Scanner

anilor 1920, au fost formulate tot mai des cereri pentru adoptarea unei legislații naționale de cenzură a filmelor și s-au format mai multe comisii locale. Multe filme de după război exploatau subiecte tipice pentru Deceniul Furtunos: alcoolul de contrabandă, muzica jazz, cultura *flapperițelor* și petrecerile nebune. Comediile sexuale ale lui Cecil B. De Mille prezentau adulterul ca pe ceva frivol. În mod similar, filmul *Soții orbi/ Blind Husbands* (1919), al lui Erich von Stroheim, prezenta flirtul unei femei măritate ca o fascinantă încălcare a normelor sociale.

La scurt timp, mai multe scandaluri și-au concentrat atenția pe aspectele mai puțin agreabile ale vieților de zi cu zi ale unor cineaști celebri, incluzând aspecte sexuale și încălcări flagrante ale noii legi a Prohibiției. Imaginea lui Mary Pickford de „logodnica Americii"* a suferit o lovitură grea în 1920, când a divorțat de primul său soț pentru a se căsători cu Douglas Fairbanks. În 1921, actorul de comedie Roscoe „Fatty" Arbuckle a fost acuzat de ucidere din culpă atunci când o tânără actriță a murit la o petrecere îmbibată de alcool; chiar dacă a fost achitat, acuzațiile i-au distrus cariera. Anul următor, regizorul William Desmond Taylor a fost ucis în circumstanțe misterioase, prilej cu care au fost dezvăluite aventurile pe care le avusese cu mai multe actrițe foarte cunoscute. În 1923, chipeșul și atleticul star Wallace Reid a murit din cauza dependenței de morfină. Publicul începea din ce în ce mai mult să perceapă Hollywoodul ca pe un promotor al excesului și al decadenței.

Parțial din dorința de a evita cenzura guvernamentală și de a spăla imaginea Hollywoodului, principalele studiouri au pus bazele unei organizații de breaslă, Organizația Producătorilor și Distribuitorilor de Film din America (Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA). Pentru a o conduce, a fost ales, în 1922, Will Hays, pe atunci directorul general al poștelor din administrația Warren Harding. Hays își dovedise flerul pentru publicitate prin activitatea de președinte al Comitetului Național Republican. Acel fler împreună cu accesul la figuri puternice de la Washington, precum și cu formația sa prezbiteriană l-au făcut un om util pentru industria de film.

Strategia lui Hays a fost de a-i presa pe producători să elimine conținutul ofensator din filmele lor și să includă clauze morale în contractele studiourilor. În ciuda achitării lui Arbuckle, Hays i-a interzis filmele. În 1924, MPPDA a emis „Formula", un document vag care îndemna studiourile să evite „tipul de filme care nu ar trebui produse". În mod previzibil, aceasta a avut un efect minim, iar în 1927 Oficiul Hays (așa cum ajunsese să fie mai bine cunoscută MPPDA) a adoptat o listă mult mai explicită de „Lucruri care nu se pot arăta și lucruri la care trebuie avută grijă". Printre „Lucrurile care nu se pot arăta" se numărau „traficul ilegal de droguri", „nuditatea desfrânată sau sugestivă" și „ridiculizarea clerului". „Lucrurile la care trebuie avută grijă" implicau „utilizarea drapelului SUA", „brutalitatea și posibilele scene cu caracter macabru", „metodele de contrabandă" și „seducția intenționată a fetelor". Lista viza atât reprezentarea crimelor, cât și conținutul cu caracter sexual. Producătorii au continuat să ocolească aceste indicații însă la începutul anilor 1930, lista va fi înlocuită de un mult mai elaborat Cod al Producției (vezi Capitolul 10).

Chiar dacă Oficiul Hays e, în general, considerat o strategie de descurajare a adoptării unei legislații de cenzură pe plan național, el a deservit industria și în alte moduri. MPPDA colecta informații despre piețele de film din țară și din străinătate, de pildă ținând evidența regulilor de cenzură din diferite țări. Hays a pus bazele unui departament extern care viza lupta cu guvernele țărilor europene pe cale să adopte cote de proiecție a filmelor americane în respectivele teritorii. În 1926, grupul lui Hays a convins Congresul să formeze Divizia Cinematografică a Departamentului de Comerț. Divizia a ajutat la vânzarea filmelor americane în străinătate prin colectarea de informații și prin exercitarea unei presiuni mai intense asupra reglementărilor vătămătoare. Este foarte adevărat că formarea MPPDA a oferit un semnal clar că filmul devenise o industrie americană majoră.

PRODUCȚIA STUDIOURILOR

Schimbările stilistice și tehnologice

Pe măsură ce industria hollywoodiană a crescut și s-a consolidat, cineaștii au perfecționat stilul clasic al continuității care se dezvoltase în anii 1910.

Până în anii 1920, marile companii de producție ajunseseră să dețină studiouri de tipul camerei obscure, care blocau toată lumina soarelui și permiteau ca întregi secvențe să fie iluminate artificial. Fundalurile secvențelor erau ținute în penumbră prin folosirea unei *lumini de modelare* slabe, în timp ce elementele

* *America's sweetheart.* (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

principale erau conturate de strălucirea unei *lumini de contur*, de obicei proiectată din direcția spate-sus a platoului (**fig. 7.2**). *Lumina principală*, cea mai puternică dintre ele, venea dintr-o latură a aparatului de filmat, în timp ce, din cealaltă parte, o lumină secundară crea un ecleraj de modelare care atenua umbrele și menținea fundalurile vizibile, dar le lăsa totuși în penumbră. Sistemul de iluminare în trei puncte (lumina de contur, lumina de modelare și lumina principală) a devenit standardul pentru imaginea filmelor de la Hollywood. Acesta genera compoziții pline de glamour și unitare de la un cadru la altul.

Până în anii 1920, la nivelul montajului, sistemul clasic al continuității devenise unul cu adevărat sofisticat. Racordurile pe privire, tăieturile în cadru și micile variațiuni la nivelul încadraturilor puteau arăta în mod succesiv care sunt segmentele de spațiu cele mai importante dintr-o anumită secvență. De exemplu, în westernul lui John Ford din 1920, *Doar prieteni/ Just Pals*, o mamă așteaptă neliniștită, în timp ce fiul ei se presupune că înecă niște pui de pisică nedoriți. De fapt, băiatul doar pretinde că a omorât animalele. Această acțiune complexă este dezvăluită treptat, fără ajutorul intertitlurilor, printr-o serie de detalii atent încadrate pe care le observă eroina (**fig. 7.3–7.11**).

Până la finalul anilor 1910 majoritatea inovațiilor tehnologice din cinematografia americană apăruseră deja. O schimbare notabilă adusă de deceniul următor a fost o nouă abordare a imaginii de film. Până undeva aproape de 1919 majoritatea filmelor aveau o imagine bine delimitată și o claritate de cristal. Mai apoi unii cineaști au început să plaseze în fața obiectivelor de filmat materiale translucide sau filtre pentru a crea imagini mai estompate, blurate. Obiective speciale puteau să mențină în focus acțiunea din prim-plan, lăsând acțiunea din fundal mai puțin vizibilă. Această tehnică potența stilul narațiunii clasice, concentrând atenția spectatorului pe acțiunea principală și, în același timp, mutând atenția de pe elementele mai puțin importante. Rezultatul unor astfel de tehnici a fost stilul difuz al imaginii cinematografice folosit preponderent în anii 1920 și 1930. Acest stil provenea din fotografie, cu precădere din școala pictorialistă inițiată la debutul aceluiași secol de Alfred Stieglitz și de Edward Steichen.

7.2. Lumina de contur din partea spate-sus a cadrului detașează siluetele personajelor din *Cercul căsătoriei*.

D.W. Griffith a fost unul dintre primii susținători ai acestui stil. A colaborat cu directorul de imagine Hendrik Sartov care își începuse cariera ca fotograf, pentru a filma, în *Muguri zdrobiți/ Broken Blossoms* (1919), cadre cu aspect difuz cu Lillian Gish și cu peisaje naturale. Cei doi au explorat mai departe această tehnică și în *Drumul spre Est/ Way Down East* (1920; (**fig. 7.12, 7.13**). Stilul difuz a fost dominant până la începutul erei sonore a filmului și a rămas popular până când o nouă modă a imaginii bine definite și clare avea să recâștige teren în anii 1940.

O altă inovație majoră a acestei epoci a venit odată cu adoptarea graduală a unui nou tip de peliculă *pancromatică*. Pelicula folosită anterior era una *ortocromatică* și era sensibilă doar la porțiunile violet, albastru și verde ale spectrului vizibil. Înregistra cu greutate nuanțele galben și roșu, așa că obiectele de aceste culori apăreau aproape negre în filmul final. De exemplu, în multe filme mute, buzele actorilor care erau date cu ruj de culoare roșie apar foarte închise la culoare. Violetul și albastrul se înregistrau pe peliculă ca o nuanță apropiată de alb, ceea ce făcea foarte dificilă filmarea unui cer înnorat: un cer albastru cu nori pur și simplu se decolora și devenea de un alb nediferențiat.

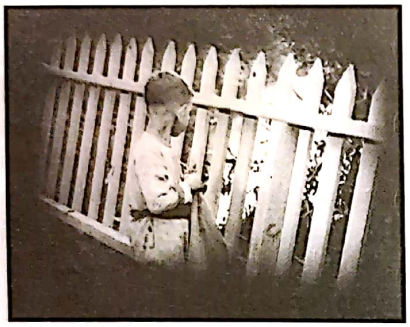
Pelicula pancromatică, disponibilă de la începutul anilor 1910, era capabilă să înregistreze, cu o sensibilitate aproape uniformă, întreaga gamă de culori a spectrului vizibil, de la violet la roșu. Astfel, ea putea înregistra un cer ai cărui nori erau vizibili pe fundalul albastru sau buzele roșii sub forma unor nuanțe de gri. Dar pelicula pancromatică avea și ea problemele ei: era scumpă, se deteriora rapid dacă nu era folosită imediat și necesita mult mai multă lumină pentru a realiza o imagine satisfăcătoare. Pe parcursul deceniului 1910 și la începutul anilor 1920, acest tip de peliculă era folosit în principal la filmările în exterior, în lumina puternică a soarelui, pentru cadrele cu peisaje naturale (ca să poată fi captate secvențe cu nori) sau în interioare, pentru prim-planurile de platou iluminate puternic. Până în anul 1925, Eastman Kodak a reușit să facă pelicula de film pancromatică mai ieftină și mai stabilă. La scurt timp, aceasta a devenit și mai sensibilă, necesitând mai puțină lumină pentru o expunere corectă. Până în 1927, toate studiourile de la Hollywood au trecut la filmarea pe peliculă pancromatică.

Scanned with OKEN Scanner

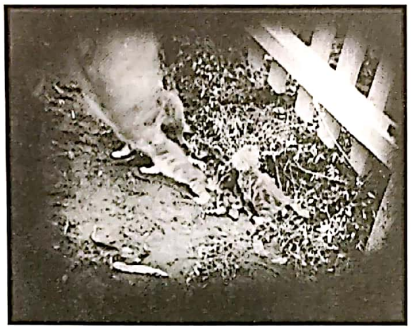
7.3. Plimbându-se la marginea orașului, eroina din *Doar prieteni* se oprește și privește în stânga camerei.

7.4. Un racord de privire ne dezvăluie că privește spre un băiețel de lângă gard, care ține un sac în mână și privește în dreapta camerei.

7.5. O altă tăietură de montaj ne aduce la un plan mediu cu mama băiatului, și ea aflată lângă gard și plângând.



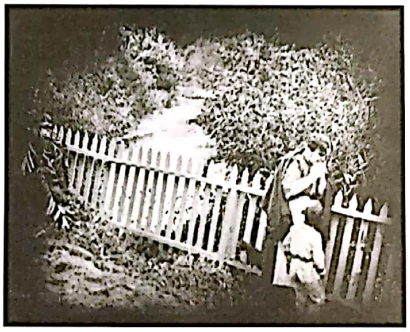
7.6. Un al doilea cadru cu băiatul ni-l arată privind cu atenție printre scândurile gardului și începând să-și golească sacul pe jos.



7.7. O tăietură către un plan cu pământul ne arată niște pui de pisică care cad din sac.

7.8. Un plan larg ne prezintă întregul spațiu: mama și fiul se află lângă un râu, iar fiul aruncă sacul gol în apă.

7.9. Vedem într-un cadru mai strâns cum sacul cade în apă.



7.10. Cadrul larg ne arată cum cei doi se îndepărtează, băiatul liniștindu-și mama, care nu s-a întors să-i privească niciuna dintre acțiuni.

7.11. După șapte cadre cu acțiunile celor doi, revenim la un plan mai strâns cu eroina filmului, care reacționează îngrozită.

Rezultatul nu a fost o schimbare radicală a aspectului filmelor, dar pelicula de acest tip le-a permis cineaștilor să filmeze cadre cu actori care nu purtau machiaj și să filmeze mai multe lucruri fără să se folosească de filtre speciale și fără să ajusteze culorile costumelor. Pelicula pancromatică a devenit rapid standardul internațional.

În anii de după Primul Război Mondial, rafinamentul tehnic al studiourilor hollywoodiene era invidiat în întreaga lume. În plus, veniturile obținute din exploatarea filmelor pe imensa piață americană și din exportul lor tot mai intens au permis bugete mai mari, mai ales pentru filmele prestigioase. Acestea puteau costa uneori de zece ori mai mult decât filmele de un nivel comparabil realizate în Europa.

Asemenea resurse, combinate cu stilul clasic hollywoodian deja complet formulat, le-au oferit

Scanned with OKEN Scanner

7.12. Un peisaj cu un aspect strălucitor și cu imagine difuză din *Drumul spre Est* amintește de fotografiile de artă ale vremii.

7.13. Stilul de filmare din *Drumul spre Est*, cu factură difuză a imaginii, care potențează glamourul anumitor cadre, așa cum putem vedea în acest plan mediu cu Lillian Gish.

cineaștilor o flexibilitate considerabilă. Ei puteau aplica aceleași metode stilistice multor tipuri de filme.

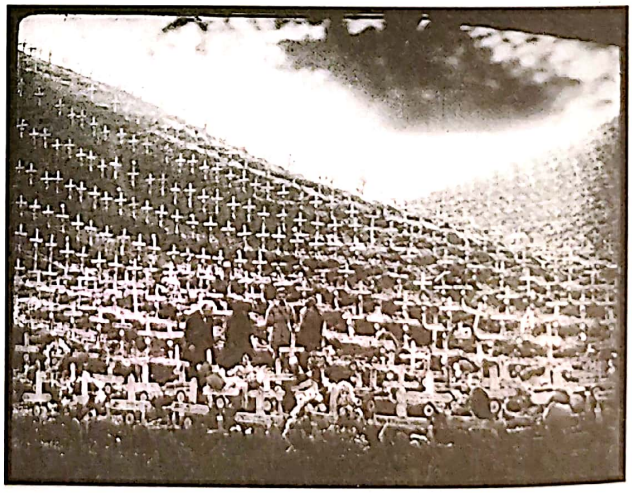
De-a lungul anilor 1920, o nouă generație de cineaști a ajuns în prim-plan și va domina producția americană de film mai bine de trei decenii. Câțiva dintre ei, precum John Ford și King Vidor, își începuseră activitatea la o scară mai modestă în anii 1910, dar abia acum au ajuns să își câștige celebritatea. La fel, deși câteva staruri din primii ani ai cinematografului erau în continuare populare, au apărut acum unele noi. Genurile mai vechi de filme au evoluat și ele; de pildă, comediile burlești și westernurile, de regulă realizate sub formă de scurtmetraje, au câștigat mai mult respect. Au apărut și genuri noi, precum filmul antirăzboi.

Filmele de mare buget ale anilor 1920

Un film care reflectă creșterea înregistrată de Hollywood și noile sale producții ambițioase a fost *Cei patru cavaleri ai Apocalipsei/ The Four Horsemen of the Apocalypse*, regizat de Rex Ingram și lansat în 1921. Proiectul era unul de buget mare, lung de peste două ore și bazat pe un foarte popular roman apărut recent. Lui Ingram, care deja realizase câteva alte filme mai puțin importante, i s-a oferit un control semnificativ asupra proiectului și ce a rezultat a fost un film epic de imens succes. Filmul prezenta destinele schimbătoare prin care trece o familie din sudul Americii în timpul Primului Război Mondial și adopta o perspectivă asupra conflictului mult diferită față de cea a altor filme anterioare de război. Chiar dacă germanii erau încă reprezentați ca niște „nemți" malefici, filmul descria conflictul ca un eveniment mai degrabă distructiv decât glorios (**fig. 7.14**). Această poziție antirăzboi va putea fi regăsită și în alte filme ale deceniului.

Totuși, triumful pe care l-a cunoscut filmul s-a datorat probabil mai degrabă starurilor sale, Rudolph Valentino și Alice Terry, care jucau cuplul de protagoniști sortiți dezastrului. Cei doi au ajuns instantaneu celebrități (**fig. 7.15**). Valentino a fost angajat de către Paramount și a devenit un idol de matineu, promovând tipologia „Latin Lover"-ului în filme precum *Sânge și nisip/ Blood and Sand* (1922, Fred Niblo). Moartea lui prematură în 1926 a provocat un val de tristețe frenetică în rândul fanilor.

Cecil B. De Mille fusese foarte prolific după 1914. De-a lungul anilor 1920, sub contract la Paramount, el s-a orientat către filme tot mai somptuoase. Unul dintre genurile predilecte abordate de De Mille a fost comedia sexuală, adesea având-o în rolul principal pe Gloria Swanson, un star de top al vremii. Comediile sofisticate ale lui De Mille au contribuit la formarea unei reputații scandaloase a Hollywoodului. Filmele



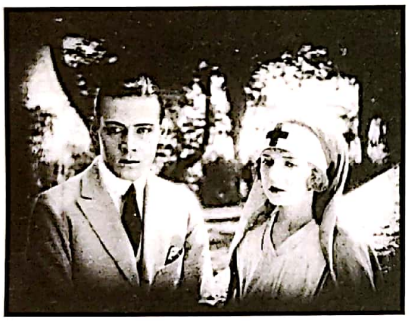
7.14. Ultima secvență din *Cei patru cavaleri ai Apocalipsei* arată un cimitir militar cu un număr impresionant de cruci, sugerând ororile războiului.

Scanned with OKEN Scanner

sale expuneau haine feminine scumpe, decoruri bogate și situații provocatoare din punct de vedere sexual, cum reiese și din *De ce să-ți schimbi soția?/ Why Change Your Wife?* (1920; **fig. 7.16, 7.17**).

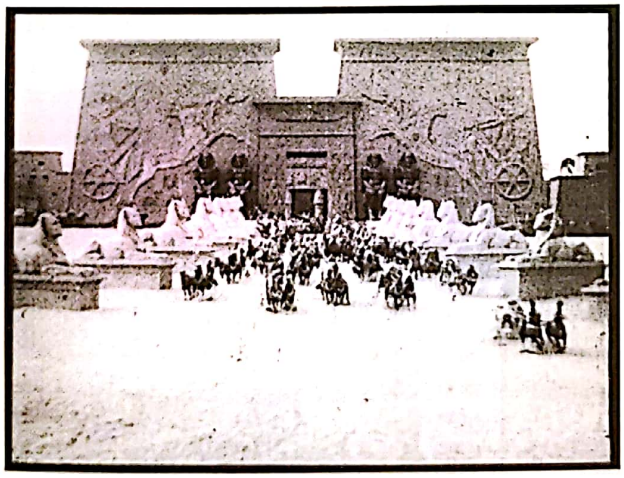
Când producțiile sale au devenit ținta criticilor grupurilor de cenzură, De Mille le-a răspuns cu filme care îmbinau melodrama fierbinte cu subiectele religioase. *Cele zece porunci/ The Ten Commandments* (1923) începea cu un tânăr care batjocorește moralitatea și jură să încalce toate cele zece porunci; secțiunea principală a filmului era o epopee istorică în care apărea Moise conducându-i pe evrei în afara Egiptului (**fig. 7.18**). Cea mai mare producție cu subiect religios din această perioadă a lui De Mille a fost *Regele Regilor/ The King of Kings* (1927), care a iscat controverse pentru modul în care era reprezentat Iisus pe ecran. În era filmului sonor, De Mille va fi identificat cu filmele istorice și cu cele religioase.

În mod similar, după ce D.W. Griffith a cofondat United Artists, acesta a realizat mai multe mari filme istorice. Așa cum pentru *Nașterea unei națiuni/ The Birth of a Nation* și *Intoleranță/ Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* fusese influențat de filme epice italiene precum *Cabiria*, el era acum inspirat de filmele germane realizate de Ernst Lubitsch după război. Cel mai mare succes al lui Griffith din această perioadă a fost *Cele două orfeline/ Orphans of the Storm* (1922), plasat în timpul Revoluției Franceze. Filmul le avea în rolurile principale pe surorile Gish, Lillian și Dorothy, amândouă colaboratoare ale regizorului încă de la începutul anilor 1910 (**fig. 7.19**). Îndeosebi cariera lui Lillian Gish a înflorit în acest deceniu, ea lucrând cu regizori de mare calibru precum King Vidor (*Boema/ La Bohème*, 1926) și Victor Sjöström. Griffith a realizat o altă epopee istorică, *America* (1924), despre Războiul de Independență al Statelor Unite. Totuși,



7.15. Imaginea plină de glamour din *Cei patru cavaleri ai Apocalipsei* i-a ajutat pe Rudolph Valentino și pe Alice Terry să devină staruri.

7.16, 7.17. În *De ce să-ți schimbi soția?*, Gloria Swanson interpretează o soție sfioasă care își salvează căsnicia cu Thomas Meighan trecând la un mod mai îndrăzneț de a se îmbrăca.



7.18. Forțele egiptene ieșind în căutarea israeliților fugiți, în fața unui decor masiv din *Cele zece porunci*.

7.19. Un moment extrem de important din *Cele două orfeline*, când cele două surori, până atunci separate, se întâlnesc scurt pe străzile din Paris, doar pentru a fi nevoite să se despartă din nou.

Scanned with OKEN Scanner

următorul său film a fost unul foarte diferit: o poveste naturalistă despre greutățile celor care trăiau în Germania postbelică, intitulată *Nu-i așa că viața e minunată?/ Isn't Life Wonderful* (1924). Mijlocul anilor 1920 a fost pentru Griffith din ce în ce mai puțin profitabil, forțându-l să renunțe la un model independent de producție pentru a realiza câteva filme pentru Paramount. La începutul epocii filmului sonor, a realizat două filme, printre care ambițiosul proiect *Abraham Lincoln* (1930), după care a fost forțat să se retragă din cinematografie până la moartea sa în 1948.

Așa cum arată cazul lui Griffith, nu toți cineaștii care dispuneau de bugete mari în Hollywoodul anilor 1920 au putut să se adapteze acestui sistem eficient. Erich von Stroheim își începuse cariera la mijlocul anilor 1910 ca asistent al lui Griffith. Von Stroheim era și actor, jucând cel mai adesea rolul „neamțului malefic" din filmele despre Primul Război Mondial. Universal l-a ridicat la rangul de regizor în 1919, odată cu *Soții orbi*, o poveste despre un cuplu aflat într-o vacanță la munte; soția aproape că e sedusă de un escroc și cât pe ce să se despartă de soțul ei indiferent. Personajul negativ era interpretat de von Stroheim însuși (**fig. 7.20**). Succesul filmului a convins compania Universal să-i ofere lui von Stroheim un buget mai mare pentru cel de-al doilea film al său, *Nebunii femeiești/ Foolish Wives* (1922), în care interpreta un alt rol de prădător. Von Stroheim și-a depășit în mod considerabil bugetul, în parte pentru că a construit un platou imens, în zona exterioară adiacentă studioului, care reproducea Monte Carlo. Universal a întors situația spre propriul avantaj, promovând *Nebunii femeiești* drept primul film care a costat un milion de dolari. Dar mai problematic era că prima versiune a filmului dura peste șase ore. Studioul l-a scurtat la o variantă de aproximativ două ore și jumătate.

Cariera hollywoodiană a lui von Stroheim a implicat mai multe astfel de probleme cu durate și bugete depășite. Atunci când posibilele depășiri de costuri amenințau următorul său proiect, *Caruselul/ The Merry-Go-Round* (1923), producătorul Irving Thalberg l-a înlocuit cu un alt regizor. Von Stroheim s-a mutat apoi la compania de producție independentă Goldwyn, pentru a realiza *Rapacitate/ Greed*, o adaptare a romanului naturalist *McTeague*, scris de Frank Norris. Filmul dura, într-o primă variantă de montaj, nouă ore, iar von Stroheim l-a scurtat la jumătate. În acest punct, compania Goldwyn devenise parte a MGM, așa că Thalberg a scos filmul de sub controlul lui von Stroheim și l-a remontat. Versiunea finală dura în jur de două ore, eliminând una dintre liniile principale ale narațiunii și mai multe secvențe. Această poveste despre un dentist fără școală și despre soția lui tristă era plină de tușe naturaliste și a fost receptată de majoritatea publicului și a criticilor ca fiind sumbră sau chiar sordidă (**fig. 7.21**). Secvențele la care s-a renunțat au fost, după toate aparențele, distruse, iar *Rapacitate* rămâne unul dintre marile filme mutilate ale istoriei.

La MGM, von Stroheim a avut un succes de scurtă durată cu o adaptare sexualizată după *Văduva veselă/ The Merry Widow* (1925). S-a mutat apoi la Paramount pentru a realiza *Marșul nupțial/ The Wedding March* (1928), un alt film în care interpreta rolul seducătorului, de această dată aproape izbăvit de dragoste. Aici, von Stroheim a cochetat din nou cu ideea unui film lung, pe care spera să-l lanseze sub forma a două lungmetraje; studioul l-a redus la unul singur, care nu a înregistrat încasări satisfăcătoare. Ultimul proiect major de la Hollywood al lui von Stroheim a fost *Regina Kelly/ Queen Kelly* (1928–1929), o producție independentă croită pentru Gloria Swanson, rămasă neterminată și doar mult mai târziu restaurată și proiectată. În epoca filmului sonor, von Stroheim nu a mai regizat niciun proiect cinematografic, în schimb a continuat să joace în multe filme importante, printre care *Marea iluzie/ La Grande Illusion* (1937), al lui Jean Renoir.

7.20. *stânga* Erich von Stroheim în *Soții orbi*, în rolul seducătorului infam („bărbatul pe care iubești să-l urăști", așa cum îl numeau agenții de publicitate).

7.21. *dreapta* Sfârșitul din *Rapacitate*, în care protagonistul e blocat în Valea Morții și îl omoară pe vechiul său inamic, e ilustrativ pentru tonul sumbru care a făcut ca *Rapacitate* să nu placă publicului său inițial.

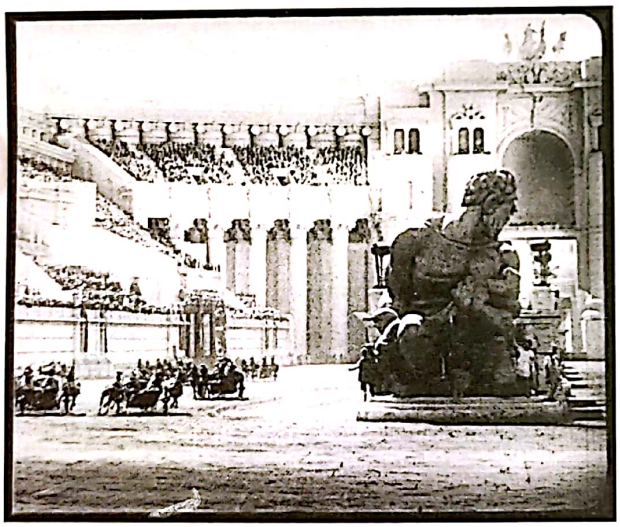
Scanned with OKEN Scanner

Noi investiții și blockbusterele

La mijlocul anilor 1920, investițiile de pe Wall Street le-au permis studiourilor de la Hollywood să producă și mai multe filme de mare buget. Filmele epice au urmat direcția promovată de *Cele zece porunci*, cu decoruri de mari dimensiuni și costume luxuriante. Recent formatul MGM era în mod particular interesat de filmele de prestigiu. Studioul s-a încumetat la unul dintre cele mai ambițioase proiecte ale vremii, o adaptare după romanul *bestseller* al generalului Lew Wallace, *Ben-Hur*. Producția începuse în 1922 în cadrul companiei Goldwyn, iar producătorii încercaseră să confere filmului un caracter autentic filmând în locații reale din Italia – unde întâmplarea făcea ca și costurile de muncă să fie mai mici. Totuși, turnarea filmului în Italia nu putea să atingă eficiența lucrului în studio, iar un accident din timpul filmării unei bătălii navale se pare că a cauzat moartea unor figuranți. MGM a moștenit proiectul în 1924, odată cu asimilarea Goldwyn în cadrul companiei. Finalizarea filmului a fost una de lungă durată și cu multe probleme. *Ben-Hur* a apărut, într-un final, în 1926. Cursa de care reprezentată în film a fost filmată într-un decor de proporții imense; o întreagă divizie de camere a urmărit acțiunea secvenței din mai multe unghiuri de filmare, fapt ce a permis ca montajul să aibă un ritm exaltant (**fig. 7.22**).

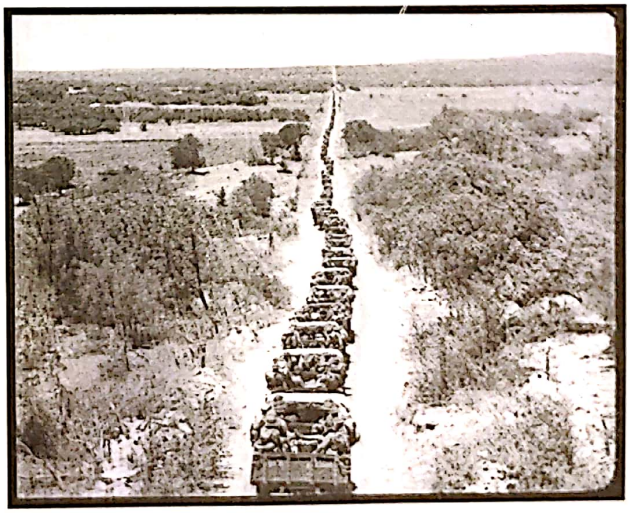
MGM a realizat și un important film pacifist, *Parada cea mare*/ *The Big Parade* (1925). Regizorul King Vidor învățase meserie urmărind, în cinematograful din orașul său natal din Texas, filmele timpurii realizate în emergentul stil hollywoodian. Vidor și-a început cariera în anii 1910, întâi ca actor și ca regizor pentru filme minore. După ce s-a mutat la MGM în 1924, anul formării companiei, a ajuns să lucreze în mai multe genuri. Filmul său, *Vinul tinereții*/ *Wine of Youth* (1924), era o poveste subtilă despre trei generații de femei: o bunică înțeleaptă privește neajutorată cum fiica ei aproape că divorțează și cum nepoata înțelege acest lucru ca un îndemn de a se mulțumi ea însăși cu o dragoste în afara căsniciei.

Parada cea mare a fost un proiect mult mai ambițios. Filmul îl avea în distribuție pe John Gilbert, principalul idol romantic al perioadei de după moartea lui Valentino, care interpreta un tânăr bogat înrolat voluntar în armată în timpul Primului Război Mondial. Prima parte a poveștii prezintă timpul petrecut de acesta dincolo de linia războiului, îndrăgostindu-se de o fermieră franceză (**fig 7.23**). Ritmul filmului se schimbă abrupt, făcând loc unor secvențe de luptă cruntă (**fig. 7.24**). Dar ceea ce își propunea *Parada cea mare* era să reprezinte oroarea războiului, chiar mai mult decât o făcea *Cei patru cavaleri ai Apocalipsei*.



7.22. Circus Maximus-ul roman a fost recreat pentru cursa de care din *Ben-Hur* cu ajutorul unor decoruri de proporții imense și a trucajelor de imagine.

7.23. În *Parada cea mare*, interludiul romantic dintre erou și eroină se termină cu ei smulși unul din brațele celuilalt atunci când bărbatul trebuie să plece pe front.



7.24. „Marea paradă" de oameni și de echipamente îndreptându-se către front (*Parada cea mare*).

Scanned with OKEN Scanner

Soldații germani sunt văzuți ca niște simple alte victime ale conflictului. Ajuns singur într-o tranșee alături de un tânăr german muribund, pe eroul principal nu-l lasă inima să-l omoare și îi oferă, în schimb, o țigară. Alte filme de război din anii 1920 și 1930 au portretizat războiul ca fiind neîndurător și lipsit de glorie. *Parada cea mare* a fost primul film care a rulat pe Broadway pentru mai mult de un an de zile și a avut un succes enorm în străinătate. Cu *Mulțimea/ The Crowd* (1928), Vidor a realizat un film profund diferit. O femeie din clasa muncitoare se căsătorește cu un funcționar, dar cei doi aproape se despart atunci când unul dintre copiii lor moare într-un accident de mașină. *Mulțimea* se distingea de majoritatea filmelor hollywoodiene prin faptul că arăta fără fard viața de zi cu zi.

Alte studiouri au continuat și ele moda filmelor de mare buget. În 1927, Paramount a lansat *Epopeea aerului/ Wings* (William Wellman), o altă poveste dulce-amăruie despre Primul Război Mondial, care avea în prim-plan doi prieteni, Jack și David, îndrăgostiți de aceeași fată și deveniți împreună piloți. Jack nu realizează că Mary, vecina lui, e îndrăgostită de el, iar ea îl urmează în Franța pe front, lucrând ca șoferiță pentru Crucea Roșie. Mary era jucată de Clara Bow, care, de la mijlocul anilor 1920 până la începutul anilor 1930, s-a bucurat de o celebritate scurtă, dar intensă. Bow întruchipa paradigma *flapperiței* din epoca jazz-ului, cu o sexualitate vibrantă și dezinhibată; cel mai cunoscut film al ei, *Fata momentului/ It* (1927, Clarence Badger), i-a adus numele de „the It girl" („it" fiind un eufemism comun pentru *sex-appeal*).

Epopeea aerului, ca și *Parada cea mare*, îmbina elemente romantice cu scene spectaculoase de luptă. Pentru a conferi un caracter realist secvențelor de luptă aeriană pe care nici măcar trucajele de imagine nu-l puteau echivala, au fost montate camere de filmat direct pe avioane (**fig. 7.25**). Modul atent în care filmul se folosește de mai multe motive vizuale și rafinamentul montajului clasic, al iluminării în trei puncte și al mișcărilor de cameră au făcut din *Epopeea aerului* paradigma absolută a producției de film de la sfârșitul erei mute hollywoodiene. Atunci când, în 1927, s-a înființat Academia Americană a Artelor și Științelor Filmului și aceasta a început să acorde premii anuale (premii care mai târziu au primit numele de „Oscaruri"), *Epopeea aerului* a fost primul câștigător al categoriei pentru cel mai bun film.

7.25. În *Epopeea aerului*, moartea unui pilot german și avionul american care atacă în fundal au fost filmate în aer, fără trucaje de imagine.

Genurile și regizorii

După ce United Artists și-a început în 1919 activitatea, Douglas Fairbanks a fost primul dintre fondatorii săi care să lanseze un film prin intermediul noii companii. *Maiestatea sa, americanul/ His Majesty, the American* (1919, Joseph Henabery) a fost una dintre acele comedii istețe și nepretențioase care l-au făcut pe Fairbanks celebru. Totuși, la scurt timp, acesta a trecut de la comedie la mai ambițiosul film de epocă, cu *Semnul lui Zorro/ The Mark of Zorro* (1920, Fred Niblo). Filmul se baza pe flerul comic al starului, dar era mai lung și punea accentul pe atmosfera istorică, pe o poveste de dragoste convențională, pe scene de duel și pe alte cascadorii periculoase (**fig. 7.26**). *Semnul lui Zorro* a avut atât de mult succes, încât Fairbanks a abandonat comedia și s-a concentrat pe filme de aventură precum *Cei trei muschetari/ The Three Musketeers* (1921, Fred Niblo), *Hoțul din Bagdad/ The Thief of Bagdad* (1924, Raoul Walsh) și *Piratul negru/ The Black Pirate* (1926, Albert Parker). Fairbanks a fost în mod constant unul dintre cele mai populare staruri ale anilor 1920, deși succesul său s-a disipat odată cu epoca sunetului.

Fairbanks a fost un actor atipic de filme mute, deoarece, încă de la începutul carierei sale

7.26. Douglas Fairbanks, ca Zorro, planează în *Semnul lui Zorro* deasupra unei gloate de urmăritori.

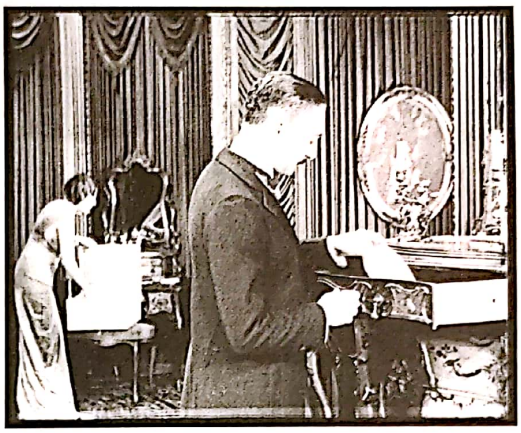
Scanned with OKEN Scanner

În anii 1910, majoritatea comediilor care se foloseau în principal de gaguri fizice, așa-zisele *slapsticks* sau comedii burlești, erau scurtmetraje și acompaniau filmele mai prestigioase (chiar dacă adesea starurile populare de comedie se dovedeau atracția mai mare). În anii 1920, au devenit din ce în ce mai comune comediile burlești de lungmetraj. Staruri ca Charles Chaplin, Harold Lloyd și Buster Keaton și-au îndreptat atenția spre crearea unor povești mai solide, care să le susțină gagurile fizice elaborate. Cu măiestria lor pentru caracterul pur vizual al acțiunii, acești actori de comedie au reușit să dezvolte unul dintre cele mai proeminente și mai trainice genuri ale deceniului.

Charles Chaplin a continuat la începutul anilor 1920 să realizeze filme de mare succes, chiar dacă contractul său cu First National îl împiedica să lanseze filme prin United Artists. În 1914, Chaplin apăruse deja într-un prim film burlesc mai lung, *Charlot face dolari/ Tillie's Punctured Romance*, dar s-a concentrat mai mult pe filme scurte. În 1921, a realizat un lungmetraj, *Piciul/ The Kid,* care s-a bucurat de un succes extraordinar. Chaplin juca aici personajul familiar al Micului Vagabond, dar împărțea ecranul cu foarte expresivul actor copil Jackie Coogan, care apărea în rolul unui băiețel pe care Vagabondul îl găsește și îl crește (**fig. 7.27**).

Chaplin a devenit curând și mai ambițios, realizând o dramă, *Parizianca*, în care juca doar un rol de figurant. Acest film de dragoste plin de ironie amară satiriza înalta societate. Umorul caraghios, chiar obraznic al acestui film (**fig. 7.28**) i-a influențat și pe alți regizori de comedii sofisticate. Totuși, un film de Chaplin fără Micul Vagabond nu a avut același succes de public. Chaplin și-a adus mult-iubitul personaj înapoi pe ecrane în două lungmetraje extrem de populare: *Goana după aur/ The Gold Rush* (1925) și *Circul/ The Circus* (1927).

7.27. În *Piciul*, Micul Vagabond îl învață pe copilul găsit tacticile luptei de stradă, fără să realizeze că tatăl plin de mușchi al rivalului acestuia stă să îi privească.

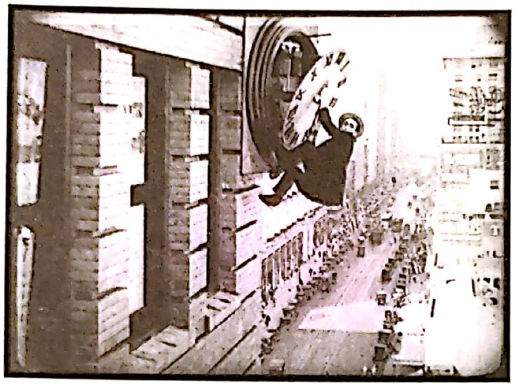


7.28. În *Parizianca*, iubitul bogat al eroinei își scoate o batistă dintr-un sertar din apartamentul ei, ceea ce stabilește la nivel vizual zona de intimitate a relației dintre cei doi.

Harold Lloyd s-a alăturat și el modei comediei burlești de lungmetraj. Folosindu-se de personajul „cu ochelari" pe care îl dezvoltase în ultimii ani ai deceniului 1910, Lloyd a jucat în *Marinar de apă dulce/ A Sailor-Made Man* (1921, Fred Newmeyer), povestea unui tânăr tupeist care câștigă, după o serie de aventuri, inima fetei de care e îndrăgostit. Chiar dacă Lloyd a jucat în diverse tipuri de comedie, e cel mai cunoscut pentru filmele sale „cu senzații tari". În *Între cer și pământ/ Safety Last!* (1923, Fred Newmeyer și Sam Taylor), joacă un tânăr ambițios care trebuie să se cațăre pe fațada unui zgârie-nori într-o manevră publicitară pentru magazinul unde lucrează (**fig. 7.29**). Câteva dintre filmele lui Lloyd din această perioadă îl prezentau ca pe un neîndemânatic provincial care devine erou atunci când se confruntă cu o încercare grea, așa cum se poate vedea în *Omule, nu te supăra/ Girl Shy* (1924, Fred Newmeyer și Sam Taylor), în *Trăiască Sportul!/ The Freshman* (1925, Newmeyer și Taylor) și în *Frățiorul/ The Kid Brother* (1927, Ted Wild). Cariera lui Lloyd a supraviețuit și în epoca sunetului, dar, pe măsură ce înainta în vârstă, nu se mai potrivea cu imaginea sprințară a personajelor sale emblematice și a decis să se retragă din activitate.

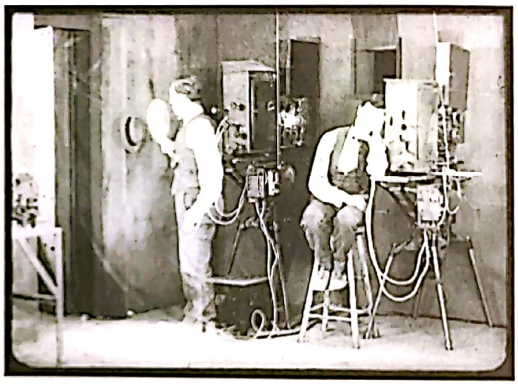
Cariera lui Buster Keaton în industria spectacolului a început în copilărie, atunci când s-a alăturat numărului de vodevil al părinților lui. Keaton a făcut trecerea spre cinema jucând în scurtmetrajele lui

Scanned with OKEN Scanner



7.29. În *Între cer și pământ*, Harold Lloyd creează una dintre cele mai memorabile imagini comice din întregul cinema, atunci când atârnă de un ceas deasupra unei străzi.

7.30. În *Curcani/ Cops* (1922, coregizat de Keaton și Eddie Cline), eroul – rămas blocat pe un vehicul tras de cai, într-un exercițiu de defilare dintr-o paradă a poliției – se folosește de o bombă aruncată de un anarhist pentru a-și aprinde țigara.



7.31. Eroul din *Sherlock Jr.*, un proiecționist, doarme în timp ce imaginea lui din vis, în supraimpresiune, iese din cameră ca să intre în filmul proiectat în sala de cinema.

Fatty Arbuckle de la sfârșitul anilor 1910. Când Arbuckle s-a reorientat spre lungmetraje, la începutul anilor 1920, Keaton a preluat o divizie proprie de producție și a regizat și jucat într-o serie de *filme de două bobine* (*two-reelere**). Marca distinctivă a lui Keaton era refuzul său de a zâmbi, el devenind cunoscut sub numele de „omul care nu râde niciodată". Filmele timpurii ale lui Keaton revelau un gust pentru umorul bizar, învecinat cu suprarealismul (**fig. 7.30**).

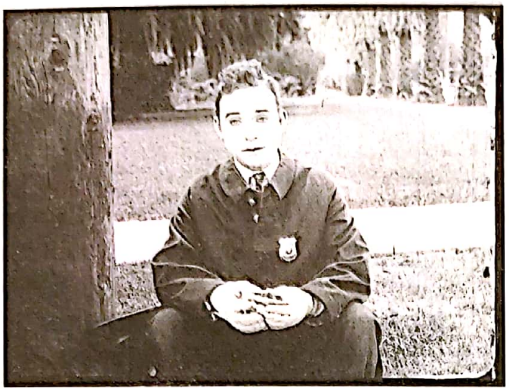
La scurt timp, Keaton a trecut la filme de lungmetraj, deși umorul lui ciudat și narațiunile complexe l-au făcut mai puțin popular decât principalii săi rivali, Chaplin și Lloyd. Primul său hit de lungmetraj a fost *Navigatorul/ The Navigator* (1924, coregizat cu Donald Crisp), despre un cuplu aflat în derivă pe un pachebot imens. Lui Keaton îi plăceau poveștile care îl invitau să exploateze specificitatea mediului cinematografic, așa cum se poate vedea în *Sherlock Jr* (1924), unde o secvență complexă de vis e reprezentată sub forma unui film în film (**fig. 7.31**). Cel mai reușit film al lui Keaton e, cel mai probabil, *Mecanicul Generalei/ The General* (1927, coregizat cu Clyde Bruckman), despre o acțiune curajoasă de salvare din timpul Războiului Civil. Keaton și Bruckman au construit o narațiune aproape perfect calibrată, în care au evocat detalii de epocă și au pus în scenă gaguri complexe, desfășurate în cadre de lungimi considerabile. Cu toate acestea, *Mecanicul Generalei* nu a fost un succes.

În 1928, Keaton s-a mutat la MGM, unde a realizat un film comparabil ca valoare cu anterioarele, *Malec operator/ The Cameraman* (1928, Edward Sedgwick, Jr). După apariția sonorului însă lui Keaton nu i-a mai fost permisă aceeași libertate de a improviza gaguri pe platou. Cariera lui a intrat treptat în declin odată cu începutul anilor 1930, atunci când MGM a început să-l distribuie în producții alături de comici mai agresivi, ca Jimmy Durante. După jumătatea anilor 1930, Keaton a jucat în mai multe filme nesemnificative și a apărut în roluri minore, dar cariera lui nu și-a mai revenit până la moartea sa din 1966.

Harry Langdon a intrat în lumea filmului mai târziu decât restul marilor comici ai acestei perioade. Din 1924 până în 1927, a realizat comedii scurte pentru Mack Sennett. În ele și-a dezvoltat *persona* sa caracteristică, una destul de diferită de cea a rivalilor. Langdon și-a bazat imaginea pe fața lui inocentă, de copil, și jucând personaje naive, care reacționează cu încetinitorul la orice li se întâmplă (**fig. 7.32.**). Curând,

* Un *two-reel* era un film scurt, cu durata echivalentă a două bobine de film, adică aproximativ 20 de minute. (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner



7.32. Într-un cadru lung din *Norocul naivilor/ The Luck o' the Foolish* (1924, Harry Edwards), Harry Langdon mănâncă încet un sendviș și începe să își dea seama că îi căzuse o bucată de țiglă în el.

și el a început să realizeze filme de lungmetraj: *Până peste cap/ Tramp, Tramp, Tramp* (1926, Harry Edwards), *Atlet neisprăvit/ The Strong Man* (1926, Frank Capra) și *Primii pantaloni/ Long Pants* (1927, Frank Capra). Langdon a continuat să apară în roluri minore până în anii 1940, dar, precum în cazul altor actori comici ai vremii, șarmul lui era bazat pe gaguri vizuale.

Chiar dacă acești mari actori au ajuns să joace în filme de lungmetraj, comedia scurtă a rămas un segment popular al programelor sălilor de cinema. Cei mai importanți producători de filme scurte au continuat să fie Hal Roach, care îl descoperise pe Harold Lloyd, și Mack Sennett, anterior angajat la Keystone. Sub călăuzirea lor s-a născut o nouă generație de staruri. Cele mai cunoscute dintre acestea au fost Stan Laurel și Oliver Hardy (Stan și Bran), care, înainte să fie aduși împreună de Roach în *Pantalonii lui Philip/ Putting Pants on Philip* (1927), lucraseră separat în comedii minore. *Pantalonii lui Philip*, despre un american (Hardy) care încearcă să facă față crizelor cauzate de vărul său scoțian purtător de kilt și cu chef de flirt (Laurel), rămâne una dintre cele mai amuzante comedii scurte ale celor doi (**fig. 7.33**). Spre deosebire de alți actori ai erei mute, Laurel și Hardy au reușit o tranziție ușoară către sunet, iar Roach a început să-i distribuie în filme de lungmetraj începând cu 1931.

Un alt star al acestei perioade a fost Charley Chase, care lucra pentru Sennett. Chase era un bărbat subțire, cu un aspect oarecare și cu mustață scurtă, și nu depindea atât de mult de o înfățișare cu potențial comic, cât de talentul său de a pune în scenă gaguri și urmăriri complexe (**fig. 7.34**). Comicii care în primul deceniu al secolului jucaseră roluri secundare în filmele lui Chaplin și ale altor staruri, precum Chester Conklin și Mack Swain, ajunseseră acum să aibă și ei propriile seriale sub oblăduirea lui Sennett.

7.33. *Pantalonii lui Philip*: Philip (Stan Laurel) se înfurie la încercarea unui croitor de a-l măsura pentru o pereche de pantaloni.

7.34. Charley se ascunde în spatele unei păpuși de mărime naturală, pe care o folosește în *Inimi tulburate/ Fluttering Hearts* (1927) ca să flirteze cu un șantajist.

cinematografice în 1915, a lucrat în mod exclusiv în lungmetraje. Totuși, odată cu anii 1920, mai multe dintre marile staruri de comedie burlescă ale perioadei anterioare au început și ele să joace în filme de durate mai lungi (vezi *Comedia anilor 1920 la Hollywood*, din acest capitol).

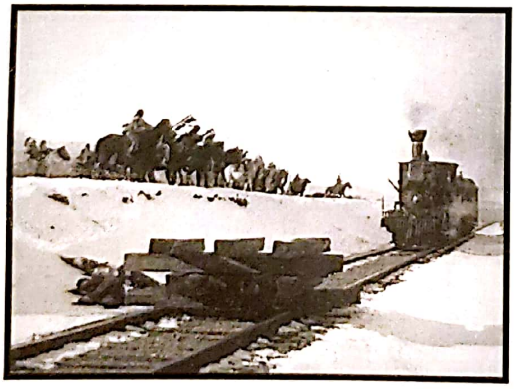
Un alt gen al cărui nivel de prestigiu a crescut de-a lungul anilor 1920 a fost westernul. Înainte, westernul

Scanned with OKEN Scanner

fusese un gen de filme scurte și ieftine, care rulau în principal în sălile de cinema din orașe mici. Apoi, în 1923, Paramount a lansat *Caravana/ The Covered Wagon* (James Cruze), o epopee despre călătoria spre Vest a unei caravane. Filmul a fost un hit, beneficiind de o distribuție numeroasă, presărată cu staruri majore, și incluzând o secvență plină de suspans în care căruțele caravanei traversează un râu. Westernul de buget mic a continuat să fie unul dintre genurile importante produse la Hollywood, dar pentru mai multe decenii westernul de buget mai mare va fi un gen respectabil.

John Ford își începuse cariera regizând westernuri stilizate, dar modeste (vezi *O nouă generație de regizori*, din Capitolul 3). *Doar prieteni* (1920) era un film neconvențional, povestea unui pierde-vară dintr-un orășel care se împrietenește cu un băiat al străzii și devine erou după ce demască un escroc local (fig. 7.3–7.11). În 1921, Ford s-a mutat de la Universal la Fox Film Corporation. Primul lui succes major a fost *Calul de fier/ The Iron Horse* (1924), un western de buget mare, realizat imediat după *Caravana*. Această poveste despre construcția primei linii de cale ferată transcontinentală beneficiază de flerul special al lui Ford în redarea peisajelor naturale (**fig. 7.35**). În scurt timp, Ford a devenit cel mai important regizor de la Fox, realizând filme în genuri multiple. Celălalt western regizat de Ford pentru Fox a fost *Trei bărbați răi/ 3 Bad Men* (1926), care conținea o impresionantă scenă de luptă între grupuri rivale. În mod surprinzător, Ford nu a mai realizat niciun western până la *Diligența/ Stagecoach* (1939), dar, pe tot parcursul lungii și distinsei sale cariere, a fost identificat cu acest gen.

Frank Borzage regizase, de asemenea, câteva westernuri de buget mic de-a lungul anilor 1910. Printre acestea se numără *Femeia cu pușcă/ The Gun Woman* (1918), o poveste despre proprietara unei săli de dans dărăpănate, care îl împușcă pe bărbatul iubit atunci când se dovedește că e un bandit. La fel ca Ford, Borzage a trecut, în anii 1920, la producții prestigioase realizate pentru studiourile mai mari, abandonând totuși westernurile. Astăzi Borzage e adesea amintit pentru melodrame ca *Humoresca/ Humoresque* (1920), o poveste sentimentală despre un violonist evreu rănit în timpul Primului Război Mondial. Totuși, unele dintre cele mai bune filme ale sale din acest deceniu au aparținut unor alte genuri. *Cercul/ The Circle* (1925, MGM) era o comedie romantică sofisticată. În 1924, Borzage s-a mutat la Fox, unde i s-a alăturat lui Ford ca unul dintre principalii regizori ai studioului. Primul său film realizat acolo, *Trântorul/ Lazybones* (1925), era o comedie discretă și alambicată despre un tânăr leneș care – spre deosebire de majoritatea protagoniștilor de la Hollywood – nu are niciun scop în viață, dar își sacrifică reputația oricum foarte șubredă pentru a crește copilul surorii femeii pe care o iubește.



7.35. O compoziție dinamică și în profunzime din *Calul de fier* al lui John Ford, în care se văd munții în depărtare, în timp ce indienii atacă un tren de marfă.

După ce *Cabinetul doctorului Caligari* a fost proiectat în SUA în 1921, filmul horror a devenit treptat un gen american minor. Universal a deschis calea pentru acest tip de film, în principal pentru că unul dintre starurile sale importante a fost Lon Chaney. Chaney era un maestru al machiajului – i se spunea „omul cu o mie de fețe" – și avea o înclinație pentru rolurile macabre. Acesta l-a interpretat pe Quasimodo în ecranizarea originală a *Cocoșatului de la Notre Dame/ The Hunchback of Notre Dame* (1923, Wallace Worsley), pentru care Universal a construit decoruri extravagante, care reproduceau Parisul medieval, tot el jucând și Fantoma din versiunea din 1925 a *Fantomei de la operă/ The Phantom of the Opera* (Rupert Julian). Cele mai tulburătoare dintre filmele lui Chaney au fost totuși realizate la MGM împreună cu regizorul Tod Browning, cu care împărțea același gust pentru povești cu întorsături perverse de situație. Spre exemplu, în *Necunoscutul/ The Unknown* (1927), Chaney interpreta un circar aruncător de cuțite, Alonzo, care, în cadrul numărului său, pretindea că nu are brațe. Frumoasa lui parteneră (interpretată de tânăra Joan Crawford) are o frică patologică de atingerea bărbaților și are încredere doar în Alonzo. Ca să-i câștige dragostea pentru totdeauna, Alonzo decide să-i fie amputate în mod real brațele, doar ca să descopere că fata se îndrăgostise între timp de un alt bărbat (**fig.7.36**). Chaney a murit prematur în 1930, dar Browning a continuat să realizeze filme horror de

Scanned with OKEN Scanner

7.36. În rolul protagonistului din *Necunoscutul*, Lon Chaney stă cu picioarele, în loc să stea cu mâinile, pe masă.

referință, precum *Dracula* (1931) și *Monștrii/ Freaks* (1932). Filmul horror a primit un stimulent odată cu sfârșitul anilor 1920, când mai mulți regizori de origine germană au emigrat la Hollywood.

Filmul cu gangsteri nu fusese unul în mod particular important în contextul cinematografului american până la mijlocul anilor 1920. Fuseseră realizate câteva filme despre delicte minore în mediul urban, precum *Muschetarii din Pig Alley/ The Musketeers of Pig Alley* (1912), al lui Griffith, și *Regenerare/ Regeneration* (1915), al lui Raoul Walsh. Totuși, avântul crimei organizate din perioada Prohibiției a făcut ca gangsterul în haine extravagante și înarmat până în dinți să devină o imagine proeminentă a producțiilor de la Hollywood. Un film anume a contribuit masiv la consacrarea genului: *Declasații/ Underworld* (1927), realizat de Josef von Sternberg pentru Paramount.

Von Sternberg își începuse cariera producând și regizând independent o dramă naturalistă și sumbră, *Vânătorii salvării/ The Salvation Hunters* (1925), care avusese un buget infim. Filmul a fost lăudat de Charles Chaplin, dar a fost un eșec la box-office. Von Sternberg a coregizat și câteva filme fără să fie creditat. Cariera lui a luat avânt în 1927, cu *Declasații*. Filmul a fost un mare hit, în principal datorită starurilor sale excentrice. Eroul atipic al filmului e un hoț de bijuterii simpatic și împiedicat, interpretat de George Bancroft. El dă peste un britanic beat (Clive Brook), pe care îl transformă într-un asistent rafinat. Amanta plictisită de viață a protagonistului (Evelyn Brent) se îndrăgostește de britanic. Von Sternberg a filmat povestea construind o imagine densă, glamouroasă, care va deveni marca sa distinctivă (**fig. 7.37**).

Von Sternberg a realizat apoi un alt film cu gangsteri excentrici, tot cu Bancroft în rolul principal, un film sonor timpuriu intitulat *Trăsnet/ Thunderbolt* (1929). A lucrat și în alte genuri. *Docurile din New York/ The Docks of New York* (1928) era o poveste sordidă în care fochistul unui vas (iarăși jucat de Bancroft) și o prostituată se salvează prin dragostea lor reciprocă; și aici, scenografia încărcată și iluminarea atmosferică și texturată particularizează stilul lui von Sternberg. *Docurile din New York* anticipa melodramele romantice care vor deveni în anii 1930 specialitatea lui.

Un alt regizor neconvențional al acestei perioade a fost William C. de Mille, aflat în umbra fratelui său Cecil B. (cei doi își scriau diferit numele de familie). Fost dramaturg, William a realizat mai multe filme distinctive în deceniul de după Primul Război Mondial, care se concentrau în mare parte pe personaje îngăduitoare și idiosincratice. În *Conrad în căutarea tinereții/ Conrad in Quest of His Youth* (1920), spre exemplu, un soldat britanic se întoarce din India și își dă seama că nu are niciun scop în viață. Într-o secvență amuzantă, se reunește cu verii săi, încercând să recreeze cât mai precis viața lor din copilărie. *Miss Lulu Bett* (1921) transpune povestea unei foarte simple femei necăsătorite, forțată să se întrețină lucrând ca servitoare pentru familia surorii ei. Ca după un șoc, se trezește dintr-un mariaj fals cu un bigam – situație pe care o acceptase fără să o chestioneze vreodată – și se revoltă. (**fig. 7.38**).

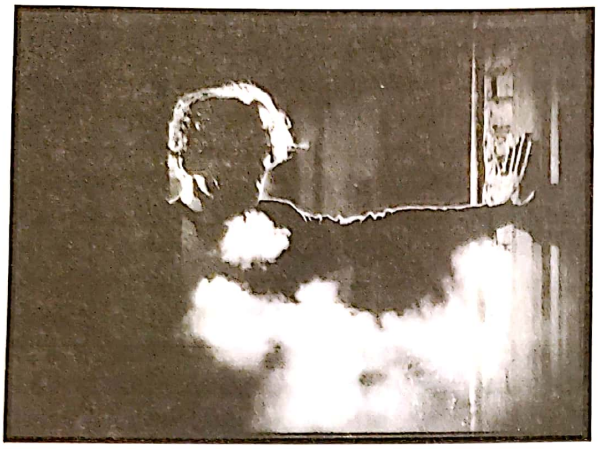
Un talent izolat, dar demn de atenție din această perioadă a fost Karl Brown, un director de imagine care lucrase cu Griffith în anii 1920. El a regizat pentru Paramount *Iubire adevărată/ Stark Love* (1927), un film remarcabil prin realismul său. *Iubire adevărată* era o dramă rurală, filmată în întregime în locații în Carolina de Nord, cu actori neprofesioniști. Mergea împotriva stereotipurilor de gen ale vremii, spunând povestea unei culturi înapoiate în care femeile erau totalmente oprimate. Un tânăr primește o bursă, dar renunță la ea pentru a ajuta o fată din vecini să meargă la facultate în locul lui (**fig. 7.39**). După *Iubire adevărată*, Brown s-a întors la activitatea lui de director de imagine.

Era loc și pentru filme neconvenționale la Hollywood, dar ele trebuiau să aducă bani. Ambiția companiilor americane de a experimenta era demonstrată și de faptul că au importat mulți regizori de succes.

Cineaști străini la Hollywood

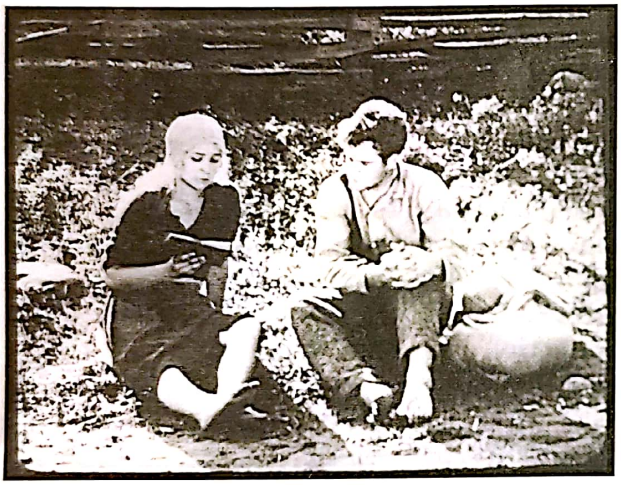
Înainte de 1920, mai mulți regizori străini, majoritatea din Franța, veniseră să lucreze în industria americană de film. Maurice Tourneur a plecat de la Éclair în

Scanned with OKEN Scanner



7.37. Fumul și lumina de contur creează, în *Declasații*, un moment cu o atmosferă misterioasă, după ce protagonistul împușcă un rival.

7.38. În *Miss Lulu Bett*, cumnatul lui Lulu o ceartă că a cumpărat o plăntuță din veniturile ei mult prea modeste.



7.39. Fotografie realizată în locația unde s-a filmat această secvență din *Iubire adevărată,* în care eroul o învață pe eroină să citească.

1914, Albert Capellani de la Pathé în 1915, iar Léonce Perret de la Gaumont în 1917. Dar, pe măsură ce în Europa s-au afirmat mai multe tendințe cinematografice importante, directorii studiourilor americane și-au dat seama că țările europene puteau reprezenta o sursă de talente proaspete. În plus, angajarea celui mai bun personal din toate părțile lumii era și o cale de a se asigura că nicio altă cinematografie nu va deveni suficient de puternică pentru a rivaliza Hollywoodul pe piețele mondiale de film.

Companiile americane au cumpărat, de asemenea, și drepturile pentru mai multe piese de teatru și opere literare europene, și, uneori, i-au angajat pe autorii lor ca scenariști. O reclamă pentru Paramount se lăuda în felul următor: „Analizăm fiecare formă de text dramatic scris sau vorbit care ar putea reprezenta un material potrivit pentru Paramount Pictures. Traducem în mod constant tot ceea ce este valoros din ce se publică în limbile italiană, spaniolă, germană sau franceză. Scriem sinopsisuri ale fiecărei piese de teatru produse în America, la Paris, la Berlin, la Viena, la Londra și la Roma".*

Reprezentanții studiourilor făceau vizite în Europa și vizionau cele mai recente filme în căutarea unor vedete și regizori promițători. Harry Warner a văzut două dintre filmele regizorului maghiar Mihály Kertész și i-a trimis o ofertă care ulterior a rezultat în lunga sa carieră de la Warner Bros., sub numele de Michael Curtiz. Deoarece cea mai remarcabilă dintre industriile cinematografice străine era cea germană, cel mai mare număr de cineaști emigranți au provenit din această țară.

Venirea lui Lubitsch la Hollywood Fluxul sistematic de profesioniști europeni veniți la Hollywood a început după ce *Madame DuBarry*, al lui Ernst Lubitsch, a fost lansat în Statele Unite (sub titlul *Passion*, vezi *Filmele-spectacol*, din Capitolul 5), obținând un succes imens. Vedeta filmului, Pola Negri, a fost angajată rapid de Paramount. Lubitsch a urmat-o la Hollywood în 1923. Cel mai de succes regizor al Germaniei, Lubitsch și-a putut adapta rapid stilul pentru a-l încorpora pe cel clasic american. Mary Pickford l-a invitat să o regizeze în producția sa din 1923, *Rosita*. Deși îi permitea lui Pickford să se desfășoare în mai multe secvențe amuzante, producția

* Paramount Pictures, *Photoplay* 19, nr. 4 (March 1921): p. 4.

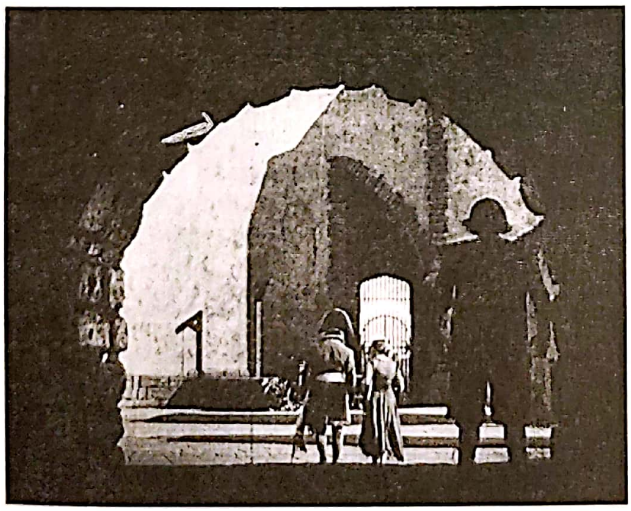
Scanned with OKEN Scanner

purta marca grandioasă a filmelor germane ale lui Lubitsch (**fig. 7.40**).

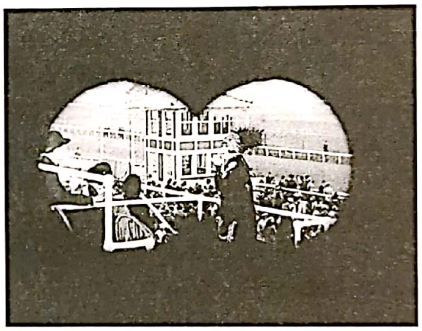
În ciuda succesului repurtat de *Rosita*, United Artists suferea din cauza unor dificultăți financiare și nu a mai putut finanța alte producții de-ale cineastului. În mod surprinzător, el s-a mutat la Warner Bros. și a devenit cel mai prestigios regizor al acestui studio minor. Inspirat de *Parizianca* lui Chaplin, Lubitsch a realizat o serie de comedii de societate sofisticate, care făceau aluzii sexuale și la rivalitățile mocninde din spatele unor măști ale poliției. Astfel de aluzii împreună cu glumele sale vizuale inteligente au ajuns să fie cunoscute drept „amprenta Lubitsch". Regizorul era un maestru al montajului clasic, fiind capabil să indice atitudinile personajelor doar prin modul în care ele își schimbau poziția în interiorul cadrului sau prin direcția spre care priveau de la un cadru la altul (**fig. 7.41–7.44**). Principalele filme ale lui Lubitsch pentru Warner Bros. au fost *Cercul căsătoriei/ The Marriage Circle* (1924; vezi fig. 7.2), *Evantaiul doamnei Windermere/ Lady Windermere's Fan* (1925) și *Aici, Parisul/ So This Is Paris* (1926). Acesta a revenit și la vechiul său gen predilect, filmul istoric, cu *Heidelbergul de altădată/ The Student Prince in Old Heidelberg* (1927), realizat pentru MGM, și cu *Patriotul/ The Patriot*, realizat pentru Paramount (1928). Mai târziu, Lubitsch s-a dovedit unul dintre cei mai creativi regizori de la începutul epocii cinematografului sonor.

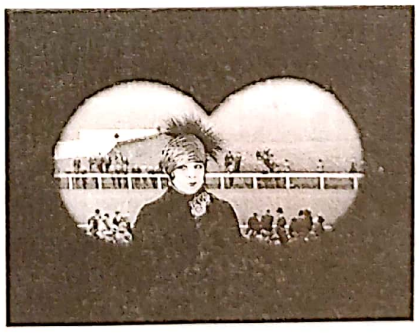
Venirea cineaștilor scandinavi în America

Hollywoodul, și în special MGM, au angajat, de asemenea, și regizori scandinavi importanți ai anilor 1910–1920. Primul film american al lui Benjamin Christensen a fost *Circul diavolului/ The Devil's Circus* (1926; **fig. 7.45**), care amintea de filmele despre circ atât de populare în cadrul producției daneze din deceniul 1910 (vezi *Danemarca: Nordisk și Ole Olsen*, Capitolul 2). Înainte să se întoarcă în Danemarca, Christensen a realizat în America mai multe thrillere gotice, cel mai notabil fiind *Cele șapte amprente ale Satanei/ Seven Footprints to Satan* (1929).



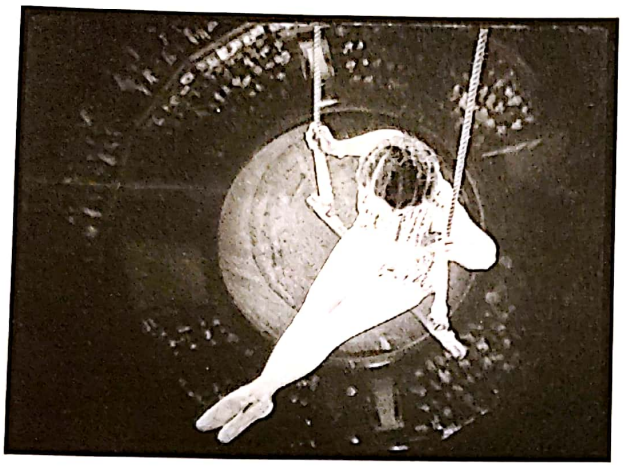
7.40. Decorurile imense și mizanscena în profunzime au făcut din *Rosita* mai degrabă un film de Lubitsch decât unul cu Mary Pickford.





7.41–7.44. Patru cadre din secvența de la hipodrom, din *Evantaiul doamnei Windermere*, unde modurile în care mai multe personaje privesc prin binoclu le dezvăluie părerile despre o femeie cu reputație îndoielnică.

Scanned with OKEN Scanner



7.45. Această secvență la trapez din *Circul diavolului* este un exemplu pentru tipurile de efecte speciale și de unghiuri inovatoare de sorginte europeană pe care cinematograful hollywoodian începea să le adopte la mijlocul anilor 1920.

MGM l-a angajat pe Mauritz Stiller după succesul acestuia la Berlin cu *Legenda lui Gösta Berling/ Gösta Berlings saga* (vezi *Suedia*, din Capitolul 3). Odată cu el a venit în SUA și Greta Garbo, descoperirea lui Stiller. MGM a stabilit ca perechea să lucreze la *Torentul/ The Torrent*, dar excentricitățile lui Stiller și incapacitatea lui de a se conforma unor metode stricte de lucru au dus curând la înlocuirea sa. Producătorul german Erich Pommer, pe vremea aceea aflat temporar la Paramount, l-a angajat pe Stiller pentru a realiza *Hotel Imperial*, cu Pola Negri în rolul principal. Filmul a fost cea mai remarcabilă reușită a lui Stiller la Hollywood, incluzând unele mișcări „germanice" de cameră, care presupuneau plasarea acesteia pe un sistem elaborat de scripeți. Totuși, *Hotel Imperial* nu a reușit să restituie nici istețimea, nici intensitatea filmelor suedeze ale lui Stiller, așa că, după alte câteva proiecte abandonate, regizorul s-a întors în Suedia, unde a murit în 1928.

În 1923, Victor Sjöström a acceptat și el o ofertă din partea MGM, care l-a redenumit Victor Seastrom. Primul său film american, *Spune-i numele/ Name the Man*, era ușor rigid, dar includea mai multe cadre care demonstrau flerul lui Sjöström pentru redarea spațiilor naturale. *Lacrimi de clovn/ He Who Gets Slapped* (1924) a fost croit special pentru Lon Chaney și e un alt film plasat în lumea circului care s-a dovedit foarte popular. Seastrom a realizat apoi două filme cu Lillian Gish, proaspăt angajată de MGM după lunga ei colaborare cu Griffith. Actrița își dorea ca Seastrom să regizeze o adaptare după *Litera stacojie/ The Scarlet Letter*. Seastorm părea cel mai potrivit pentru a adapta această poveste de dragoste și răzbunare scrisă de Nathaniel Hawthorne. Talentul său pentru redarea peisajelor naturale s-a revelat și mai puternic aici (**fig. 7.46**). În mod similar, interpretările lui Gish și ale actorului suedez Lars Hansen erau intense, însă MGM a insistat asupra unei linii narative secundare comice, care a compromis caracterul auster al dramei.

Gish și Hansen au jucat împreună și în *Vântul/ The Wind* (1928), ultimul film american al lui Seastrom. Povestea viza o femeie care se mută într-o localitate de frontieră izolată și bătută de vânt din Vest pentru a se căsători cu un crescător naiv de vite. Aceasta ucide și îngroapă un bărbat care încercase să o violeze, dar ajunge apoi în pragul nebuniei din cauza unor vedenii în care vântul tot dezgroapă cadavrul bărbatului. În ciuda unui sfârșit plin de speranță, pe care studioul îl solicitase insistent, *Vântul* era un film puternic și deprimant. Încrâncenarea sa și faptul că a fost lansat ca film mut într-o perioadă când filmul sonor câștiga tot mai mult teren l-au condus însă spre eșecul comercial. Seastrom s-a întors în Suedia, la numele lui real și la o lungă carieră de actor în filme sonore.

Regizori europeni la Universal Universal, unul dintre studiourile mai mari dintre Cele Cinci Mici, a conferit prestigiu producțiilor sale angajând mai mulți regizori europeni. Printre ei se număra Paul Fejos, un cineast maghiar care atrăsese atenția Hollywoodului printr-un lungmetraj independent și experimental, *Ultima clipă/ The Last Moment* (1927). Filmul era în principal alcătuit din ultima viziune a unui bărbat dinainte de înec, viziune reprezentată sub forma unui pasaj lung și montat alert, care, în mod cert, fusese influențat de impresionismul francez. *Prima dragoste/ Lonesome* (1928) propunea o narațiune simplă despre un cuplu de îndrăgostiți din clasa muncitoare, reprezentată cu un naturalism neobișnuit pentru Hollywood. Următorul lui film, un musical timpuriu și elaborat intitulat *Broadway* (1929), folosea decorul

7.46. Reverendul Arthur Dimmesdale trece printr-o pădure de copaci retezați în *Litera stacojie*.

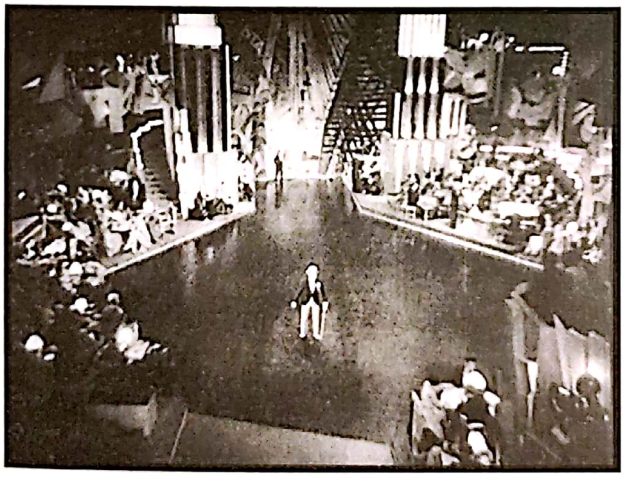
Scanned with OKEN Scanner

expresionist imens al unui club de noapte, unde camera de filmat se arunca de la înălțime cu ajutorul unei macarale uriașe, construită special pentru această producție (**fig. 7.47**). După câteva proiecte minore la Hollywood, printre care și câteva versiuni în limbi străine ale unor filme sonore timpurii, Fejos s-a întors în anii 1930 să lucreze în diverse țări europene.

Universal l-a angajat și pe Paul Leni, regizorul unuia dintre cele mai importante filme expresioniste germane, *Cabinetul figurilor de ceară/ Das Wachsfigurenkabinett. Pisica și canarul/ The Cat and the Canary*, ecranizarea întunecată și vag expresionistă realizată de Leni după thrillerul gotic omonim de succes de pe Broadway, a avut un enorm succes comercial. *Omul care râde/ The Man Who Laughs* (1928) e un film istoric de buget mare, cu accente din genul horror. Filmul îl avea în rolul principal pe Conrad Veidt, într-o interpretare cu tușe expresioniste a unui personaj a cărui gură fusese mutilată pentru a-i menține în permanență pe chip un rânjet grotesc. Aceste două filme au consolidat interesul companiei Universal pentru filmele de groază – o tendință începută cu *Cocoșatul de la Notre Dame* și cu *Fantoma de la Operă*, și care avea să se întețească în epoca sunetului cu filme precum *Dracula* și *Frankenstein*. Moartea lui Leni din 1929 a însemnat însă că alții aveau să continue explorarea acestui gen.

Murnau și influența lui la Fox În afara lui Lubitsch, F.W. Murnau a fost cel mai prestigios dintre regizorii europeni emigrați la Hollywood în anii 1920. Fox l-a angajat în 1925, în urma succesului critic și de public pe care îl avusese *Ultimul dintre oameni* și i-a oferit un buget enorm pentru a realiza cel mai mare film al studioului din 1927, *Aurora/ Sunrise*. Scris de Carl Mayer, autorul multora dintre filmele expresioniste germane și Kammerspiel, și cu o scenografie realizată de Rochus Gliese, care lucrase anterior cu Murnau în Germania, *Aurora* a fost, practic, un film german realizat în America. Filmul redă drama simplă, dar de mare intensitate psihologică a unui fermier care plănuiește să-și ucidă soția pentru a putea fugi cu iubita lui de la oraș. *Aurora* abundă în elemente de mizanscenă specifice expresionismului german al epocii (**fig. 7.48**). Până și starurile americane ale filmului, Janet Gaynor și George O'Brien, fuseseră convinse să abordeze o interpretare în stil expresionist.

Aurora a fost poate prea sofisticat pentru a avea cu adevărat un succes popular. Decorurile sale urbane uriașe (**fig. 7.49**) au făcut ca filmul să coste atât de mult, încât Fox a obținut doar profituri moderate din exploatarea lui. Ca urmare, și resursele oferite lui Murnau s-au împuținat ulterior. Regizorul a continuat cu proiecte din ce în ce mai modeste: *Patru diavoli/ Four Devils* (1929), un alt film plasat în lumea circului, astăzi pierdut, și *Fata de la oraș/ City Girl* (1930), un film doar parțial sonor, care a fost scos de sub controlul lui Murnau și modificat la montaj. Ultimul său film a început ca o colaborare cu documentaristul Robert Flaherty (vezi *Documentarul câștigă teren*, din Capitolul 8). Cei doi au lucrat împreună la un film de ficțiune despre Tahiti, *Tabu/ Tabu: A Story of the South Seas*



7.47. În *Broadway*, camera se retrage, îndepărtându-se de erou în timpul unui număr muzical în clubul de noapte cu accente expresioniste.

7.48. Profunzimea câmpului și perspectivele false creează în *Aurora* o compoziție care amintește de stilistica expresionistă.

7.49. Orașul imens, construit special pentru *Aurora* (utilizându-se tehnici germane de perspectivă falsă care i-au permis să pară și mai mare).

Scanned with OKEN Scanner

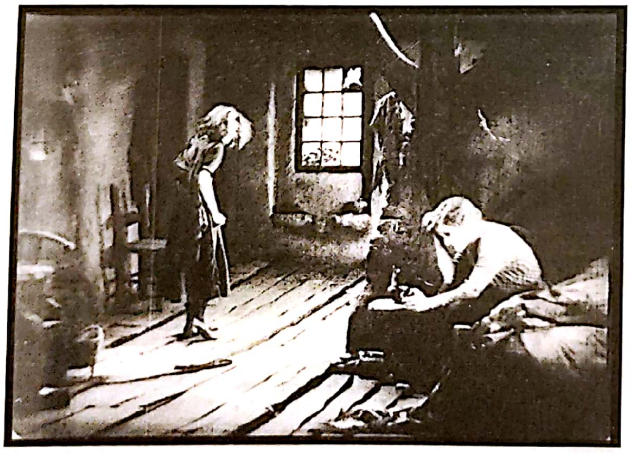
(1931). După ce Flaherty a abandonat proiectul, Murnau a finalizat această imperfectă, dar frumoasă poveste de dragoste, filmată în Mările Sudului. Murnau a murit într-un accident de mașină cu puțin timp înainte de lansarea lui *Tabu*.

În ciuda lipsei de succes popular a lui Murnau la Hollywood, *Aurora* a avut un impact major asupra cineaștilor americani, mai ales asupra celor angajați la Fox. *Patru fii/ Four Sons* (1928), drama sentimentală plasată în Primul Război Mondial a lui John Ford, seamănă foarte mult în construcția imaginii cu un film german, iar mărci stilistice ale studioului Ufa se vor regăsi ulterior și în filme sonore regizate de Ford, precum *Denunțătorul/ The Informer* (1935) și *Evadatul/ The Fugitive* (1947).

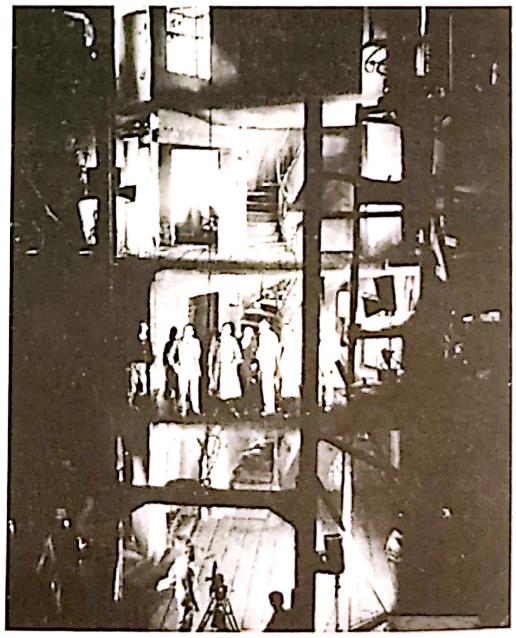
Filmele lui Frank Borzage de la Fox demonstrează și mai direct influența operei lui Murnau. *În al șaptelea cer/ 7th Heaven*, în regia lui, este o melodramă emoționantă despre o prostituată pariziană părăsită, Diane, și despre un vidanjor care urăște femeile, Chico. Cei doi își câștigă treptat dragostea reciprocă, doar ca mai apoi să fie despărțiți de Primul Război Mondial. Niciun membru al echipei de filmare nu provenea din Europa, dar decorurile realizate de Harry Oliver utilizau genul de fundaluri cu perspectivă falsă pe care Murnau le folosise în *Aurora* și în câteva dintre filmele lui germane (**fig. 7.50**). Era imitată și virtuozitatea mișcărilor de cameră în stil german, cel mai spectaculos, în cazul unui cadru vertical, filmat dintr-un lift (fig. **7.51**).

Borzage și-a urmat acest succes extraordinar cu un film asemănător, *Îngerul străzii/ Street Angel* (1928), în care jucau aceiași actori, Janet Gaynor și Charles Farrell. Cei doi au devenit idealul cuplului romantic de la sfârșitul anilor 1920. Pentru aceste două filme și pentru *Aurora*, Gaynor a câștigat primul premiu oferit vreodată pentru cea mai bună actriță din partea Academiei Americane a Artelor și Științelor Filmului (într-o vreme în care se putea nominaliza întreaga activitate dintr-un an a unui actor). Perechea s-a reunit ulterior în filmul lui Borzage, *Steaua norocoasă/ Lucky Star* (1929), o poveste de dragoste întunecată și romantică unde era din nou evidentă o influență germană, rămas unul dintre foarte puținele filme hollywoodiene cu un erou imobilizat într-un scaun cu rotile.

Filmele europene, în special cele din Germania, au influențat producția de film de la Hollywood și într-un mod mai general. *Carnea diabolică/ Flesh and the Devil* (1926), regizat de cineastul consacrat Clarence Brown, era plin de mișcări de cameră elaborate, de efecte subiective și de alte tehnici inspirate de cinematografia europeană de avangardă (**fig. 7.52**). Mai mult, filmul o avea în rolul principal pe Greta Garbo, cel mai de succes star european de la Hollywood, alături de idolul de matineu John Gilbert (**fig. 7.53**). Precum *Carnea diabolică*, multe filme hollywoodiene de la sfârșitul anilor 1920 și din anii 1930 au reflectat influențe din filmele europene, în special din impresionismul francez, din expresionismul german și din montajul sovietic.



7.50. Diane și sora ei, în apartamentul lor de la mansardă, în *În al șaptelea cer*. Podeaua oblică, orientată ușor în sus, denotă o influență a scenografiei germane.



7.51. În *În al șaptelea cer*, un lift permite camerei să se miște odată cu Diane și Chico în timp ce urcă șapte etaje ca să ajungă la apartamentul acestuia, pe care dragostea lor îl transformă într-un „paradis".

Scanned with OKEN Scanner

7.52. Secvența de duel din *Carnea diabolică*, executată printr-o mișcare rapidă de travling în spate de la o imagine în siluetă. Oponenții sfârșesc în afara ecranului, fiecare într-o parte diferită, iar în cadru se văd doar pufuri de fum, lăsând, pentru moment, necunoscut rezultatul duelului.

7.53. În *Carnea diabolică*, lumina de la un mic proiector creează un moment romantic, atunci când John Gilbert îi aprinde o țigară Gretei Garbo; cei doi vor fi distribuiți în roluri de iubiți și în câteva filme viitoare.

FILME PENTRU PUBLICUL AFRO-AMERICAN

În Capitolele 4–6 am văzut cum s-au manifestat sub forma unor curente stilistice mai multe alternative la cinematograful clasic hollywoodian. Dar au apărut și alte manifestări alternative la cinematograful dominant de la Hollywood. În Statele Unite, astfel de alternative au fost, de obicei, filme de specialitate destinate unor publicuri specifice. În timpul erei mute, s-a dezvoltat un mic circuit de săli de cinema pentru publicul afro-american, alături de un număr de producători regionali care realizau filme cu distribuții formate exclusiv din persoane de culoare.

În 1915, lansarea filmului lui Griffith, *Nașterea unei națiuni*, a condus la numeroase proteste și boicoturi din partea populației afro-americane. Unii dintre aceștia au înființat companii de producție coordonate de persoane afro-americane, care să poată oferi o perspectivă alternativă asupra relațiilor rasiale. Câteva încercări sporadice de astfel de producții au fost puse în practică în a doua jumătate a anilor 1910, dar din ele au rezultat, de regulă, filme scurte incluse periferic în programele proiectate în cinematografe. Filmele fie prezentau într-o lumină pozitivă eroismul negrilor în timpul Primului Război Mondial, fie perpetuau stereotipurile tradiționale legate de umorul persoanelor de culoare.

De-a lungul anilor 1920, rolurile afro-americanilor din filmele comerciale hollywoodiene erau minore și încă bazate pe stereotipuri. Afro-americanii erau, de obicei, reprezentați ca servitori, ca indivizi risipitori, ca oameni a căror menire era să-i distreze pe alții și în alte roluri asemănătoare. Actorii de culoare rareori își puteau găsi o slujbă cu caracter regulat și, pentru a supraviețui, erau nevoiți să compenseze prin alte slujbe, de obicei umile.

În calitate de spectatori, afro-americanii nu prea aveau de ales în afara unor cinematografe care proiectau filme gândite pentru publicul alb. Majoritatea cinematografelor din Statele Unite erau segregate. În sud, existau legi care obligau cinematografele să-și separe clienții albi de cei de culoare. În nord, în ciuda legislației mai progresiste din diverse zone, practica era ca reprezentanții fiecărei rase să stea așezați în părți diferite ale sălii. Existau și anumite cinematografe, de obicei deținute de persoane albe, care funcționau în cartierele de negri și se adresau spectatorilor din zona respectivă. În astfel de cinematografe se dovedeau populare toate filmele cu subiecte orientate către persoanele afro-americane.

Au existat chiar și un număr mic de filme produse special pentru publicul afro-american. Ele utilizau distribuții exclusiv de culoare, chiar dacă regizorii și ceilalți realizatori erau de obicei albi. Cea mai importantă companie de acest tip din anii 1920 a fost Colored Players*, care a realizat mai multe filme, dintre care două extrem de importante. *Cicatricea rușinii/ The Scar of Shame* (1927, Frank Perugini) analiza efectele mediului social și ale contextului de formare asupra aspirațiilor persoanelor afro-americane. Eroul filmului, un compozitor cu probleme financiare, se străduiește să ducă o existență respectabilă în clasa de mijloc; despre el se spune că „aduce mândrie rasei sale", în ciuda încercărilor unor personaje meschine de a-l corupe (**fig. 7.54**).

Colored Players a realizat și un film mai puțin tezist care s-a păstrat până în zilele noastre, *Zece zile într-un bar de noapte/ Ten Nights in a Barroom* (1926, Charles S. Gilpin), o adaptare a unei melodrame

* „Actorii de Culoare". (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

teatrale clasice care, în mod tradițional, fusese jucată de distribuții albe. Structura sa complexă bazată pe flashbackuri spune povestea unui bețiv care se îndreaptă după ce, accidental, ajunge să aibă un rol în moartea fiicei lui, într-o încăierare dintr-un bar (**fig. 7.55**). În ciuda bugetului său redus, *Zece zile într-un bar de noapte* era iluminat cu multă măiestrie și era montat în stilul clasic.

În cazuri rare, cineaștii de culoare au putut lucra și în spatele camerei de filmat. Oscar Micheaux a fost timp de câteva decenii cel mai de succes regizor-producător afro-american. Și-a început activitatea ca fermier în Dakota de Sud, unde scria cărți pe care le vindea din ușă în ușă vecinilor săi albi. S-a folosit de aceeași metodă pentru a vinde acțiuni la bursă pentru a-și putea transforma cărțile în filme, înființând Micheaux Book and Film Company* în 1918. De-a lungul următorului deceniu, a realizat treizeci de filme care se concentrau asupra unor teme ca linșajul, Ku Klux Klan-ul și căsătoria interrasială.

Plin de energie și determinare, Micheaux lucra rapid, cu bugete mici, iar filmele lui au un anumit caracter nefinisat și haotic, reprezentând cu îndrăzneală pe ecran problemele persoanelor de culoare. *Trup și suflet/ Body and Soul* (1925) explorează problema exploatării religioase a afro-americanilor săraci. Paul Robeson, unul dintre cei mai de succes actori și cântăreți de culoare ai secolului trecut, joacă rolul unui fals predicator care extorchează bani și seduce femei (**fig. 7.56**). Micheaux a dat faliment la sfârșitul anilor 1920, și în epoca sunetului a fost nevoit să apeleze la finanțatori albi. Cu toate acestea, până în 1940 a continuat să realizeze, în medie, un film pe an, iar în 1948 a mai făcut un ultim film. Deși mare parte din opera lui s-a pierdut, Micheaux a demonstrat că un regizor de culoare putea face filme pentru publicul afro-american.

Într-o oarecare măsură, oportunitățile de a face filme pe care le aveau afro-americanii se vor îmbunătăți în era sonoră a cinemaului. Artiștii talentați de culoare au fost mai căutați în musicaluri, iar marile studiouri au experimentat cu distribuții formate exclusiv din persoane de culoare. După cum vom vedea în Capitolul 9, unul dintre cele mai importante filme sonore timpurii, *Aleluia!/ Hallelujah!*, al lui King Vidor, a avut intenția de a explora cultura afro-americană.

PARTEA ANIMATĂ A PROGRAMULUI

Bazele tehnice ale filmelor de animație fuseseră puse în anii 1910 (vezi *Începuturile filmului de animație*, din Capitolul 2), iar perioada de după Primul Război Mondial a cunoscut o creștere explozivă în materie de filme de animație. Au apărut noi studiouri independente de animație, care au realizat o producție mai bogată și au aplicat un model de diviziune a muncii care a eficientizat procesul de animare. În mod uzual, animatorii principali desenau pozițiile de bază ale personajelor din secvență, iar „intermediarii" veneau să completeze mișcările cu desene suplimentare. Alți colaboratori trasau desenele pe acetofan, următorii completau cu culoare, iar un operator fotografia imaginile cadru cu cadru. Rezultatul putea fi un serial de desene animate lansat lunar sau chiar o dată la două săptămâni.

Majoritatea companiilor de animație au produs seriale cu personaje sau cu teme recurente. Aceste filme erau lansate prin intermediul unui distribuitor independent, dar care adesea semna un contract cu una dintre marile companii de la Hollywood pentru a integra desenele animate în programul acestora. Cel mai de succes distribuitor independent al epocii a fost Margaret J. Winkler Mintz. Până la începutul anilor 1920, ea ajunsese să finanțeze și să lanseze cele mai populare trei serii ale deceniului: *Koko, clovnul ieșit dintr-o călimară/ Out of the Inkwell*, al fraților Fleischer, desenele animate bazate pe îndrăgitele benzi desenate *Mutt și Jeff/ Mutt and Jeff*, ale lui Bud Fisher, precum și câteva dintre primele realizări ale lui Walt Disney.

* „Compania Micheaux pentru Carte și Film". (n.t.)

7.54. *stânga* Eroul din *Cicatricea rușinii* îmbrăcat într-un stil conservator, confruntă escrocul, pentru care definitorie e jacheta sportivă, în carouri.

7.55. *dreapta* Eroul din *Zece zile într-un bar de noapte* își ține în brațe fiica rănită mortal.

Scanned with OKEN Scanner

7.56. Paul Robeson în rolul personajului negativ din *Trup și suflet.*

Frații Fleischer – Max și Dave – experimentaseră cu o nouă tehnică de filmare numită *rotoscopie*. Rotoscopul îi permitea unui cineast să ia un film care conținea imagini reale, să-i proiecteze fiecare cadru pe o foaie de hârtie și să traseze contururile siluetelor personajelor. Deși rotoscopul a fost brevetat în 1915, Primul Război Mondial i-a întârziat evoluția. După război, frații Fleischer s-au întors la dispozitiv și l-au folosit pentru a anima personaje de desene animate. Aceștia includeau în fiecare film al seriilor câte un prolog cu imagini reale, cu Max Fleischer în rolul unui desenator care îl creează pe Koko, un clovn ce apare „din călimară". Primul desen animat din serie a fost lansat la sfârșitul anului 1919, iar alte câteva i-au urmat sporadic de-a lungul anului 1920.

Rotoscopia nu era concepută pentru a crește eficiența, așa cum se întâmplase cu invențiile mai vechi din domeniul desenului animat. În schimb, prin trasarea acțiunii pe acetofan imagine cu imagine, desenatorul putea da naștere cu ușurință unor personaje care să se miște natural ca niște figuri întregi, și nu rigid, cu doar una sau câteva părți ale corpului mobile, așa cum se întâmpla în tehnica decupării și în alte sisteme mai simple de animație pe acetofan (vezi *Eficientizarea producției de animație în SUA,* din Capitolul 3). Noul personaj al fraților Fleischer, clovnul Koko, dădea liber din membre, iar costumul lui larg se învârtea odată cu el. (**fig. 7.57**).

Frații Fleischer s-au folosit, de asemenea, și de tehnicile standard de animație, decuparea și retrasarea, dar rotoscopia a oferit acestor dispozitive o nouă libertate. Seria *Koko, clovnul ieșit dintr-o călimară* s-a bucurat de mult succes în anii 1920. Totuși, la începutul erei sonore frații Fleischer l-au înlocuit pe Koko cu alte personaje la fel de populare, precum Betty Boop și Popeye Marinarul.

Seria *Mutt și Jeff* debutase în 1911 sub formă de bandă desenată. Ghinioniștii săi protagoniști erau doi indivizi mustăcioși, unul înalt, celălalt scund. Creatorul benzii desenate, Bud Fisher, a fost de acord, în 1916, ca personajele lui să fie animate. Numele i-a fost întotdeauna citat în calitate de creator al seriei de desene animate, chiar dacă, de-a lungul anilor, desenele au fost, de fapt, realizate de veterani ai filmului de animație. Distribuitoarea Mintz a contractat seria pentru a fi lansată prin intermediul Fox, iar aceasta a rămas populară până în anii 1920 (**fig. 7.58**).

Tânărul Walt Disney și prietenul lui, Ub Iwerks, și-au înființat propria firmă de servicii artistice comerciale în Kansas City în anul 1919. Nereușind să facă bani, cei doi au ajuns să lucreze pentru o agenție de publicitate, unde realizau filme de animație simple. Acolo au început seria *Râs-o-gramele lui Newman/ Newman's Laugh-O-Grams,* o serie de scurtmetraje de animație dedicate publicului local. După ce și această întreprindere a eșuat, Disney s-a mutat la Hollywood. În 1923, a obținut finanțare de la Mintz pentru a crea o serie de „comedii cu Alice"*, care s-au dovedit primul lui succes. Împreună cu fratele său, Roy, a înființat compania Disney Brothers Studios, care va deveni, în timp, unul dintre cele mai mari conglomerate de divertisment din întreaga lume.

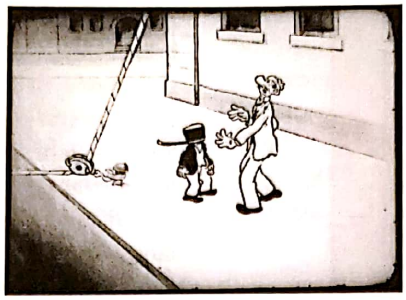
În anii 1920, personalul companiei îi includea pe câțiva dintre cei mai importanți animatori care vor crea ulterior, în anii 1930, seriale pentru Warner Bros. și MGM: Hugh Harman, Rudolf Ising și Isadore „Friz" Freleng. Toți au lucrat la seria cu Alice, care îmbina cadre cu actori și desene animate (**fig. 7.59**). În 1927, studioul Disney a trecut la realizarea de animații integrale, odată cu serialul *Oswald, Iepurele Norocos/ Oswald, the Rabbit.* Totuși, în urma unei dispute legale, Charles Mintz, soțul distribuitoarei lui Disney, a preluat controlul asupra personajului. Soluția lui Walt Disney a fost să inventeze un nou personaj numit Mickey Mouse. Primele două desene animate cu Mickey nu au reușit să-și găsească un distribuitor. Un al treilea, *Vaporașul Willie/ Steamboat Willie*, integra noua tehnologie a sunetului și s-a dovedit un mare succes. Acest personaj a contribuit la catapultarea lui Disney direct în fruntea industriei de animație a anilor 1930.

Alte serii ale perioadei s-au dovedit și ele foarte populare. Paul Terry, care lucrase la mai multe studiouri de animație în anii 1910, și-a înființat în 1921 propria companie, Fables Pictures Inc. Aici a lansat o nouă serie intitulată *Fabulele lui Esop/ Aesop's Fables.* Pentru aceste adaptări moderne ale unor povești

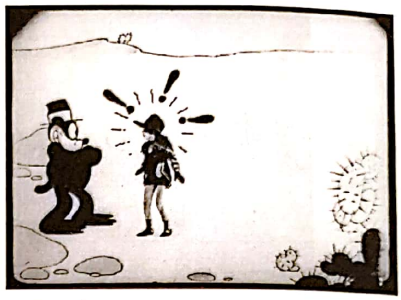
* Așa-numitele *Alice's Comedies.* (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

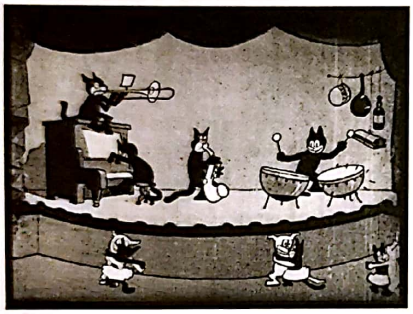
7.57. În *Frățiorul clovnului/ The Clown's Little Brother* (1920), Koko se plimbă într-o mișcare rotoscopată de-a lungul cadrului, mișcare care părea sprintenă și ușoară pentru animația anilor 1910.



7.58. Încercările lui Mutt de a-l ajuta pe Jeff să-și dea jos oala înțepenită pe cap se transformă rapid într-o escapadă amețitoare pe un zgârie-nori în construcție în *Unde mă aflu?/ Where Am I?* (1925).



7.59. În *Alice în Vestul Lânos/ Alice in the Wooly West* (1926), deasupra capului eroinei jucate de o actriță foarte tânără apar semne de exclamare care îi exprimă mirarea resimțită când se vede față în față cu lumea desenelor animate.



7.60. *stânga* Clubul de noapte în care personajul principal își risipește salariul în *Risipitorul/ The Spendthrift* (1922), morala fiind că „un risipitor învinovățește pe toată lumea pentru propriul ghinion, mai puțin pe sine însuși".

7.61. *dreapta* Felix își înclină respectuos urechile în *Felix Motanul în Futuritzy/ Felix the Cat in Futuritzy* (1928).

clasice, Terry a folosit un model de diviziune a muncii asemănător unei linii de producție uzuale, care să-i permită să lanseze un film scurt pe săptămână; rezultatele aveau haz, dar erau de obicei convenționale (**fig. 7.60**). Terry a părăsit compania în 1928 pentru a fonda Terrytoons, o firmă pe care a condus-o până în 1955, când a vândut-o unor producători de televiziune.

Cel mai popular serial din anii 1920 l-a avut protagonist pe Felix Motanul. Creatorul său, Pat Sullivan, își deschisese propriul studio în 1915, realizând reclame și filme de animație. A început să facă desene animate cu Felix pentru Paramount în jurul anului 1918. Deși Sullivan a semnat toate filmele, șeful departamentului de animație era, de fapt, Otto Messmer, care a creat personajul lui Felix și s-a ocupat de procesul de animare a acestuia. Mintz a semnat un contract cu ei în 1922 pentru a distribui seria. Filmele au avut un succes enorm, parțial datorită farmecului eroului felin și parțial datorită caracterului flexibil al stilului de animație. În aceste filme, coada lui Felix putea să i se desprindă și să devină un semn de întrebare sau un baston pe care să se sprijine (**fig. 7.61**). Până la mijlocul anilor 1920, filmele au ajuns la un număr uriaș de spectatori. Sullivan a fost, de asemenea, unul dintre primii care au comercializat produse auxiliare, cum ar fi păpușile cu Felix Motanul, pentru a specula și mai mult succesul personajului său de desene animate. Precum majoritatea serialelor importante de desene animate ale anilor 1920, Felix nu a reușit să se adapteze cu succes epocii sunetului.

Asaltul industriei cinematografice din Statele Unite asupra piețelor străine în timpul Primului Război Mondial i-a oferit o bază economică enormă pentru extinderea și consolidarea care au urmat în anii 1920. Majoritatea industriilor de film naționale erau prea mici pentru a putea opune o rezistență semnificativă în fața dominației americane. Cu toate acestea, cinematograful a continuat să fie un fenomen internațional, iar multe țări au reușit să producă cel puțin câteva filme locale. Unele țări europene erau suficient de puternice pentru a-și putea susține industriile naționale și pentru a lua în considerare posibilitatea de a se ralia pentru a contracara puterea americană. Mai mult, pentru prima dată, cineaști din mai multe țări ajunseseră să realizeze filme scurte experimentale, care contestau abordarea narativă clasică a cinematografiei hollywoodiene.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 8

TENDINȚE INTERNAȚIONALE ALE ANILOR 1920

Așa cum am văzut în Capitolele 4, 5 și 6, în anii imediat ulteriori războiului au apărut alternative majore la stilul clasic hollywoodian: impresionismul francez, expresionismul german și mișcarea sovietică de montaj. Aceste trei mișcări au apărut ca parte a unei reacții generalizate împotriva dominației filmului american pe piețele internaționale. Unele companii europene s-au unit pentru a opune rezistență invaziei americane. În același timp, artiști din alte medii și cineaști dedicați activau în afara instituțiilor comerciale, creând tipare cinematografice alternative, atât experimentale, cât și documentare. În forme mai puțin radicale de opoziție, câteva țări au încercat să intre în competiție cu SUA producând mai multe filme.

FILM EUROPA

Imediat după Primul Război Mondial, națiunile se concurau reciproc în speranța că vor reuși să prospere pe piața internațională de filme. Guvernul german a stimulat dezvoltarea industriei cinematografice locale prin menținerea interdicției importului de filme. În Franța, în ciuda a numeroase încercări, producția a fost scăzută din cauza condițiilor potrivnice. Pentru mai mulți ani, Italia a continuat să producă multe filme, dar nu a reușit să își recâștige poziția fruntașă antebelică. Și alte țări au căutat să producă măcar câteva filme în fiecare an.

Animozitățile postbelice se diminuează

Această competiție era întețită de animozități persistente. Marea Britanie și Franța erau decise să blocheze distribuția internațională a filmelor

Scanned with OKEN Scanner

germane. Proprietarii sălilor de cinema din ambele țări au agreat, după terminarea războiului, să nu proiecteze filme germane pentru o perioadă de cinci ani, în Marea Britanie, respectiv de 15 ani, în Franța. Au existat boicoturi neoficiale și în Belgia și în alte state care suferiseră în timpul războiului.

Până în 1921 însă primirea entuziastă a unor filme germane precum *Madame DuBarry*, regizat de Ernst Lubitsch, sau *Cabinetul doctorului Caligari/ Das Cabinet des dr. Caligari*, în regia lui Robert Wiene, au convins publicul francez și britanic că ratau în acest fel inovații cinematografice importante. Louis Delluc a organizat o proiecție pariziană cu filmul *Cabinetul doctorului Caligari* (în cadrul unui eveniment caritabil, pentru a preîntâmpina eventuale obiecții). A făcut senzație, iar un distribuitor a cumpărat imediat drepturile de proiecție pentru Franța. *Caligari* a avut premiera la 8 martie 1922 și s-a bucurat de un succes enorm. Interdicția agreată de distribuitori și de exploatanți a fost uitată, iar filmele expresioniste germane au intrat în vogă (**fig. 8.1**). La finalul anului 1922, *Madame DuBarry* a avut premiera londoneză, reușind să spargă boicotul distribuitorilor locali. Ostilitatea postbelică începea să pălească.

Mai mult, până la începutul anilor 1920, producătorii europeni au realizat că nu puteau concura cu marile companii americane dacă luptau de unii singuri. SUA, cu cele aproximativ 15 mii de săli de cinema ale sale, era cea mai mare piață de filme a lumii. Producătorii americani obțineau profituri enorme și predictibile doar din exploatarea națională a filmelor proprii. Își puteau deci permite să vândă filmele mai ieftin în afara țării, câtă vreme orice încasări din alte teritorii însemnau un profit net și sigur. Comentatorii observau totuși că, dacă toate cinematografele din toate țările europene s-ar fi grupat într-o singură piață continentală de cinema, aceasta ar fi fost comparabilă, ca dimensiuni, cu cea americană. Cum ar fi dacă industriile europene ar coopera, garantându-și că își vor distribui reciproc filmele? Filmele europene ar putea face la fel de mulți bani precum cele hollywoodiene. În acest fel, bugetele lor ar putea crește, calitatea producțiilor s-ar îmbunătăți și ar putea începe să concureze filmele americane chiar și pe alte piețe ale lumii. Această idee a fost formulată gradual și identificată prin sintagma „cinema paneuropean", sau „Film Europa".

8.1. O reclamă franceză din 1922 pentru filmul lui Murnau, *Nosferatu*, în care se spune că e „mai impresionant decât *Caligari*".

Pași concreți spre cooperare

În 1924, au fost făcuți primii pași spre o cooperare concretă între națiunile europene în domeniul cinematografului. Erich Pommer, directorul puternicei companii germane Ufa, a încheiat un parteneriat cu Louis Aubert, un distribuitor francez major. Ufa se angaja să distribuie în Germania producții franceze oferite de Aubert, în schimbul distribuirii în Franța, de către acesta, a filmelor produse de compania germană. Înainte de acest moment, mai existaseră și alte acorduri franco-germane, dar ele vizau distribuirea câtorva filme, nu a întregii producții a unor companii. Pommer a declarat: „E necesar să construim un sistem de schimburi regulate care să-i ajute pe producători să-și amortizeze rapid costurile de producție. E necesar să realizăm *filme europene*, care să nu mai fie franceze, germane, britanice sau germane, ci întru totul *filme continentale*".* Acordul Ufa–Aubert a reprezentat modelul unor tranzacții ulterioare. Schimburile de filme între Franța, Germania și Marea Britanie s-au intensificat în a doua jumătate a anilor 1920.

Companiile din Europa au conceput mecanisme pentru realizarea de „filme europene". Au importat staruri, regizori și alți profesioniști pentru ca filmele pe care le produceau să aibă un aer internațional. Totodată,

* C. De Danilewicz, „Chez Erich Pommer", *Cinémagazine* 4, nr. 27 (4 iulie 1924), p. 11.

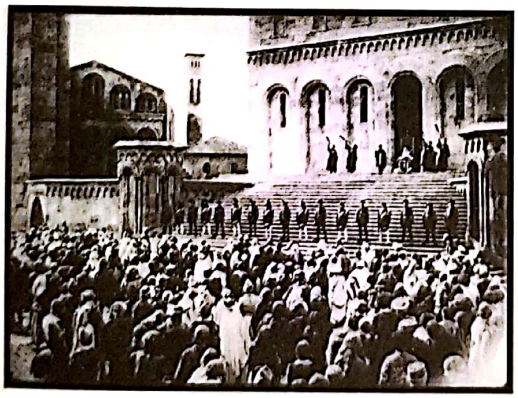
Scanned with OKEN Scanner

o coproducție – un film finanțat și realizat de companii din două țări diferite – avea automat garanția distribuirii în cele două state. Fiind finanțat de două companii, proiectul își putea permite un buget mai mare și putea concura astfel mai serios cu filmele hollywoodiene.

De exemplu, producătorul și regizorul Graham Wilcox a realizat *Nopțile Decameronului/ Decameron Nights* (1924), platourile de filmare și o jumătate a finanțării fiind asigurate de Ufa (**fig. 8.2**). În distribuție se regăseau actori din mai multe țări, printre care starul american Lionel Barrymore, actrița engleză Ivy Close și actorul german Werner Krauss (celebru datorită rolului doctorului Caligari). Filmul s-a bucurat de un mare succes în mai multe țări, inclusiv în SUA. Producători și regizori din afară lucrau adesea în Germania, deoarece studiourile de filmare și echipamentele erau cele mai bune din Europa. În 1924, tânărul Alfred Hitchcock și-a început cariera ca scenograf pentru filme britanice realizate la studiourile Ufa, unde l-a putut vedea pe Murnau în timpul lucrului la *Ultimul dintre oameni/ Der Letzte mann*. Primele două filme regizate de el, *Grădina plăcerilor/ The Pleasure Garden* (1925) și *Vulturul munților/ The Mountain Eagle* (1926), au fost coproducții anglo-germane filmate în Berlin.

Succes retezat

La mijlocul deceniului, industria de film germană era lidera unui demers paneuropean de cooperare tot mai intensă. Multe dintre coproducții nu au reușit să obțină succesul internațional anticipat din cauză că producătorii prevăzători aveau tendința să apeleze la formule standardizate. „Farmecul internațional" al acestor filme însemna de prea multe ori că erau, de fapt, imitații ale celor hollywoodiene, pierzându-și acea dimensiune națională particulară care făcuse populare filme precum *Cabinetul doctorului Caligari* sau *Crucișătorul Potemkin/ Bronenoseț Potiomkin*. Coproducțiile și distribuțiile internaționale au ajutat totuși filmele europene să fie mai competitive pe plan internațional. Acordurile transfrontaliere au condus la realizarea unor filme hispano-franceze, germano-suedeze și a altor filme multinaționale.



8.2. Studiourile mari și sofisticate din punct de vedere tehnic ale Ufa au permis construcția unor decoruri imense care aduceau la viață Veneția din epoca Renașterii în coproducția anglo-germană *Nopțile Decameronului*.

Proiectul Film Europa a condus, de asemenea, la adoptarea unor cote pentru import în unele țări. În Germania, un distribuitor avea dreptul să importe un film străin pentru fiecare film german promovat în anul anterior. Franța a introdus o limită mai puțin ambițioasă de șapte filme importate pentru fiecare film francez distribuit pe teritoriul țării. În 1927, Marea Britanie a introdus o cotă prudentă care prevedea ca un procent mic de filme britanice să fie distribuite și proiectate în cinematografele din țară. De-a lungul anilor, acest procent avea să crească gradual, permițând sectorului de producție să se dezvolte pentru a răspunde cererii tot mai mari de filme britanice.

Până și țările cu o producție de film mult mai mică au introdus astfel de cote. În Portugalia, o zecime a timpului de proiecție din fiecare cinematograf trebuia să fie alocat filmelor locale – de obicei, buletine de actualități sau documentare de călătorie scurte, prezentate înaintea unui lungmetraj importat. Deși aceste cote se presupunea că erau îndreptate împotriva tuturor filmelor importate, era știut de toată lumea că principala lor țintă erau filmele hollywoodiene.

Între 1924 și 1927, europenii, conduși de Germania, de Marea Britanie și de Franța, au pus bazele unei piețe continentale. Treptat, demersurile lor au redus cantitatea de filme americane importate, înlocuindu-le cu producții europene. Acest tabel evidențiază procentul de filme de ficțiune de lungmetraj lansate în Germania, în Franța și în Marea Britanie între 1926 și 1929, în funcție de principala țară producătoare:

ȚARA DE ORIGINE	PROCENTUL FILMELOR LANSATE ÎN:					
	GERMANIA		FRANȚA		MAREA BRITANIE	
	1926	1929	1926	1929	1926	1929
Statele Unite ale Americii	45	33	79	48	84	75
Germania	39	45	6	30	6	9
Franța	4	4	10	12	3	2
Marea Britanie	0,4	4	0,4	6	5	13

Scanned with OKEN Scanner

Germania, devenită cea mai puternică industrie de film europeană, a avut cel mai mult de câștigat în urma cooperărilor transnaționale. Franța, zbătându-se într-o perpetuă criză a producției, a avut cel mai puțin de câștigat; declinul filmelor americane pe piața franceză a fost contrabalansat de alte importuri. Cu toate acestea, Film Europa ar fi putut să îmbunătățească situația cinematografiilor europene, dacă proiectul ar fi fost continuat.

O serie de schimbări bruște au făcut ca acest efort de cooperare să înceteze. Cea mai importantă dintre ele a fost introducerea sunetului, în 1929. Dialogurile au creat bariere lingvistice, iar producătorii din fiecare țară au început să spere că puteau avea succes local ca urmare a scăderii importurilor de limbă engleză. Mai multe țări au avut, într-adevăr, de câștigat datorită apetitului spectatorilor de a vedea filme vorbite în limbile lor naționale, iar introducerea sunetului a făcut ca unele industrii europene naționale să devină forțe majore. Competitivitatea între industriile europene naționale s-a reaprins.

În plus, Marea Criză Economică a început să lovească Europa în 1929. Având de înfruntat o perioadă dificilă, multe companii private și guverne au devenit mai naționaliste și mai puțin interesate de cooperări internaționale. Ascensiunea dictaturilor de extremă stânga și de extremă dreapta din Europa și din Asia au intensificat diviziunile și rivalitățile teritoriale, o evoluție care va conduce, într-un final, la declanșarea unui nou război mondial. Film Europa ajunsese muribundă la începutul anilor 1930, dar o parte dintre efectele ei persistau. Unele filme încă circulau internațional, iar companiile continuau să colaboreze la realizarea de coproducții.

STILUL INTERNAȚIONAL

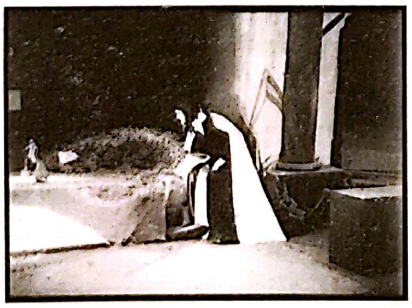
Amestecul trăsăturilor stilistice

Influențele stilistice au circulat și între țări. Impresionismul francez, expresionismul german și montajul sovietic au debutat ca tendințe în mare parte naționale, dar în curând cineaștii care explorau aceste stilistici au devenit conștienți de munca altora. Până la mijlocul anilor 1920, un stil avangardist internațional îmbina trăsături din toate aceste trei mișcări.

Succesul lui *Caligari* în Franța în 1922 i-a determinat pe unii regizori francezi să adauge tușe expresioniste în propriile filme. Regizorul impresionist Marcel L'Herbier nara două povești paralele ale unor personaje faimoase în *Don Juan și Faust/ Don Juan et Faust* (1923), folosind decoruri și costume realizate în stil expresionist în secvențele cu Faust (**fig. 8.3**). În 1928, Jean Epstein a îmbinat mișcări de cameră impresioniste cu un decor expresionist pentru a crea un ton straniu și amenințător în *Căderea casei Usher/ La Chute de la Maison Usher* (1928), o adaptare a povestirii scrise de Edgar Allan Poe (**fig. 8.4**).

În același timp, anumite tehnici de subiectivare a camerei de filmat specifice impresionismului francez au început să apară în filmele germane. *Strada/ Die Strasse*, în regia lui Karl Grune, un exemplu timpuriu de *film al străzii* (vezi *Noua Obiectivitate*, din Capitolul 5), folosea supraimpresiuni multiple pentru a reda viziunile protagonistului (**fig. 8.5**). *Ultimul dintre oameni* și *Varieté* au popularizat tehnici cinematografice de subiectivare originare din Franța. Până la mijlocul anilor 1920, granițele dintre impresionismul francez și expresionismul german se estompaseră.

Mișcarea de montaj sovietică a debutat oarecum mai târziu, dar filmele importate le-au permis



8.3. Mizanscenă expresionistă în *Don Juan și Faust*, al lui L'Herbier.

8.4. Un colț dintr-o cameră a casei lui Usher în filmul lui Epstein, *Căderea casei Usher*, demonstrează influențe din expresionismul german.

8.5. În *Strada*, supraimpresiuni în stil impresionist descriu viziunile eroinei cu plăcerile care o așteaptă pe străzi.

Scanned with OKEN Scanner

regizorilor sovietici să recupereze tendințele stilistice europene recente. Montajul ritmic rapid experimentat de Epstein și de Abel Gance în 1923 a fost dus mai departe de cineaștii sovietici după 1926 (vezi *Montajul*, din Capitolul 6). Ecranizarea din 1926 realizată de Grigori Kozințev și de Leonid Trauberg după nuvela lui Gogol, *Mantaua/ Șinel*, includea exagerări la nivelul interpretărilor actoricești și al mizanscenei similare cu cele din filmele expresioniste (**fig. 8.6**). La rândul lor, filmele sovietice de montaj au exercitat influențe în afara granițelor. Cineaștii stângiști din Germania au îmbrățișat stilul sovietic pentru a realiza un cinema angajat politic. Un cadru de la finalul secvenței marșului din *Drumul mamei Krause/ Mutter Krausens Fahrt ins Gluck* (1929, Piel Jutzi) (**fig. 8.7**) are ecouri în secvența demonstrației care constituie punctul culminant al filmului lui Pudovkin, *Mama/ Mat*. Influența sovietică s-a intensificat în anii 1930, când cineaștii de stânga au răspuns ascensiunii fascismului.

Doi dintre regizorii englezi marcanți ai anilor 1920 reflectă influența impresionismului francez. Al doilea lungmetraj al lui Anthony Asquith, *Underground* (1928), folosea o *cameră dezlănțuită* și mai multe supraimpresiuni subiective pentru a reda o poveste despre iubire și gelozie plasată într-un mediu muncitoresc (**fig. 8.8**). Filmul lui Alfred Hitchcock plasat în lumea boxului, *Ringul/ The Ring* (1927), vădea preluarea unor tehnici impresioniste în numeroasele sale pasaje subiective (**fig. 8.9**). Hitchcock a recunoscut că a fost influențat, de asemenea, și de expresionismul german, fapt evident în *Chiriașul/ The Lodger* (1926). Decenii bune, Hitchcock se va baza pe tehnici de avangardă deprinse în anii 1920.

Influența internațională a avangardelor comerciale a ajuns până în îndepărtata Japonie. În anii 1920, Japonia absorbea modernismul european în artele sale, mai ales în domeniile literaturii și al picturii. Futurismul, expresionismul, dadaismul și suprarealismul erau, toate, binevenite. Un tânăr cineast, Teinosuke Kinugasa, era deja cunoscut în lumea producțiilor comerciale japoneze. Cu ajutorul unor scriitori moderniști din Tokio, a realizat, în 1926, o bizară producție independentă. *O pagină de nebunie/ Kurutta Ichipeiji* ducea la extreme unele tehnici impresioniste și expresioniste. Trăgând cu ochiul spre *Caligari*, Kinugasa a plasat povestea într-un azil, imaginile distorsionate și mizanscena expresionistă reflectând frecvent viziunile tulburate ale bolnavilor închiși acolo (**fig. 8.10; comparați cu cadre din *Caligari* și din alte filme expresioniste menționate în Capitolul 5**). Trama care motivează aceste scene bizare este plină de flashbackuri și de pasaje fantastice. Următorul film al lui Kinugasa, *Răscrucea drumurilor/ Jūjiro* (1928), a fost ceva mai convențional, dar reflecta, la rândul său, influențe din filmele de avangardă europene. A fost primul film japonez distribuit pe scară largă în Europa.

Carl Dreyer: un regizor european

Întruchiparea regizorului internațional de la finalul erei mute a fost Carl Dreyer, care și-a început activitatea jurnalistică în Danemarca, lucrând, începând cu 1913, ca scenarist la Nordisk, pe vremea când compania era încă o forță în lumea filmului (vezi *Danemarca: Nordisk și Ole Olsen*, din Capitolul 2). Primul film regizat de Dreyer, *Președintele/ Præsidenten* (1919), folosea elemente tradiționale scandinave (**fig. 8.11**) și un

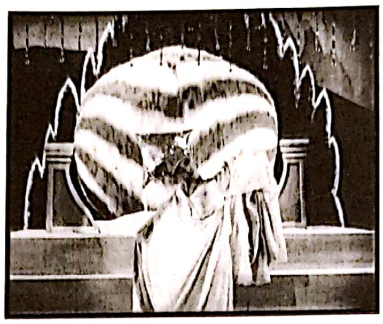
8.6. *Mantaua* conține elemente grotești care amintesc de expresionismul german, precum acest ceainic gigantic cu aburi care anunță începutul unei secvențe onirice stranii.

8.7. În *Drumul mamei Krause* un contraplonjeu proiectează personajele principale pe cer, în timpul unui protest, într-un cadru amintind de stilul filmelor sovietice de montaj.

8.8. Când protagonista din *Underground* se uită în sus spre o clădire, o supraimpresiune amintind de impresionismul francez arată antagonistul din perspectiva subiectivă a femeii.

Scanned with OKEN Scanner

8.9. În acest cadru din *Ringul,* Hitchcock distorsionează imaginea cu ajutorul unor oglinzi pentru a sugera starea mentală febrilă a protagonistului în timpul unei petreceri.



8.10. O scenă enigmatică din *O pagină de nebunie,* în care unul dintre bolnavi, obsedat de dans, apare într-un costum elaborat și performează într-un decor expresionist care are în centru o minge rotitoare și vărgată.

8.11. În *Președintele* și în alte filme timpurii de-ale sale, Dreyer adesea evidențiază în egală măsură acțiunea principală, cât și decorul și obiectele de recuzită.

ecleraj dramatic. Al doilea lui film, *File din cartea lui Satan/ Blade af Satans bog* (1920), a fost, de asemenea, realizat pentru Nordisk; influențat de *Intoleranță/ Intolerance*, al lui Griffith, nara o serie de povești despre suferință și credință.

La acel moment, unul dintre fondatorii Nordisk, Lau Lauritzen, a părăsit compania, care a intrat în declin. Atât Dreyer, cât și Benjamin Christensen au plecat să lucreze în Suedia pentru compania Svenska, Christensen realizând aici *Vrăjitoria de-a lungul secolelor/ Häxan* (1922), în timp ce Dreyer a regizat o comedie dulce-amară, *Văduva pastorului/ Prästänkan* (1920). De-a lungul următorilor ani, Dreyer a migrat între Danemarca și Germania, realizând *Mikael* (1924) pentru compania Ufa. Înapoi în Danemarca, s-a mutat la compania Palladium, aflată în ascensiune, pentru a regiza *Stăpânul casei/ Du skal ære din hustru* (1925). Această comedie de interior prezintă o familie care îi dă o lecție unui soț autoritar pentru a-l face să realizeze că și-a terorizat soția. Filmul i-a adus lui Dreyer faima internațională. După o scurtă ședere în Norvegia, în care a lucrat la o coproducție, Dreyer a fost angajat de prestigioasa companie Société Générale de Films (care produsese și *Napoleon*-ul lui Gance) pentru a regiza un film în Franța.

Rezultatul colaborării a fost poate cel mai important dintre toate filmele mute realizate într-un stil internațional, *Patimile Ioanei d'Arc/ La Passion de Jeanne d'Arc* (1928). Actorii și restul echipei aveau naționalități diferite. Regizorul danez colabora cu directorul de imagine maghiar Rudolph Maté și cu scenograful german Hermann Warm, care lucrase la *Caligari* și la alte filme expresioniste. Majoritatea actorilor erau francezi.

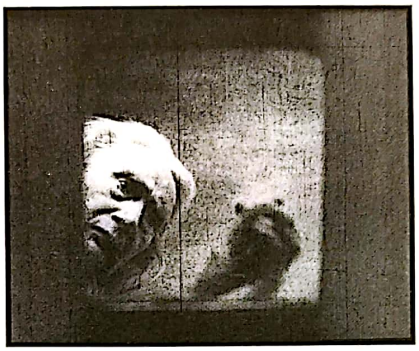
Patimile Ioanei d'Arc îmbina influențe din avangardele franceză, germană și sovietică, într-un stil proaspăt și îndrăzneț. Concentrându-se asupra procesului și execuției Ioanei, Dreyer a folosit multe prim-planuri, adesea descentrate și filmate pe un fundal alb. Relațiile spațiale puneau în valoare fețele actorilor. Dreyer a utilizat noua peliculă pancromatică (vezi *Schimbări stilistice și tehnologice,* din Capitolul 7), care le permitea actorilor să joace fără machiaj. În cadrele mai strânse, imaginile revelau fiecare detaliu facial. Renée Falconetti a interpretat-o pe Ioana cu sinceritate și cu intensitate (**fig. 8.12**). Decorurile rarefiate conțineau tușe dintr-o scenografie expresionistă estompată (**fig. 8.13**), iar încadraturile joase și dinamice sau montajul accelerat subiectiv din scena camerei de tortură indicau influențe ale montajului sovietic și ale impresionismului francez.

Așa cum indică și titlul, *Vampirul/ Vampyr* e un film horror, dar are puține asemănări cu reprezentantele hollywoodiene ale genului, precum *Dracula* (produs de Universal cu un an înainte). În loc să arate lilieci, lupi și să prezinte reguli bine conturate ale comportamentului vampirilor, filmul evocă o inexplicabilă și abia perceptibilă stare de frică. Un turist cazat la o pensiune dintr-un sat plasat într-un peisaj cețos trece printr-o serie de evenimente cu caracter supranatural în timp ce vizitează împrejurimile (**fig. 8.14**). Descoperă că boala fiicei unui moșier local pare să aibă legătură cu doctorul ei misterios și cu o bătrână sinistră care apare din când în când. Investigația protagonistului îi provoacă un vis în care se vede pe el însuși mort (**fig. 8.15**). Multe secvențe din *Vampirul* dau senzația că tot felul de evenimente cumplite se petrec

Scanned with OKEN Scanner

8.12. *stânga* Un prim-plan descentrat, filmat pe un fundal alb, din *Patimile Ioanei d'Arc* își dezorientează spectatorii și le permite simultan să vadă de aproape interpretarea impresionantă a lui Falconetti în rolul principal.

8.13. *dreapta* Ferestrele neasortate din decorul tribunalului din *Patimile Ioanei d'Arc* amintesc de scenografiile realizate anterior de Hermann Warm pentru filmele expresioniste germane.



8.14. *stânga* În *Vampirul*, protagonistul urmărește umbra unui bărbat cu picior de lemn și o vede cum se suprapune la loc peste corpul acestuia.

8.15. *dreapta* Acest cadru arată că protagonistul proaspăt „decedat" o vede printr-o fereastră din coșciugul lui pe femeia-vampir bătrână pe care o cercetase (în *Vampirul*).

în afara câmpului vizual, cu aparatul de filmat depistându-le și panoramând spre ele prea târziu pentru a le putea surprinde. Dreyer s-a folosit de ecleraj, de peisaje cețoase și de mișcări de aparat pentru a intensifica atmosfera macabră.

Vampirul era atât de diferit de alte filme ale perioadei, încât a fost foarte greșit înțeles inițial. A marcat încheierea peregrinărilor internaționale ale lui Dreyer, care a revenit în Danemarca și, nereușind să obțină finanțare pentru alte proiecte, și-a reluat activitatea de jurnalist. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, a reînceput să realizeze filme de lungmetraj.

EXPERIMENTE CINEMATOGRAFICE ÎN AFARA INDUSTRIEI DE FILME COMERCIALE

Pe măsură ce filmele de artă au devenit, în anii 1920, distincte de divertismentul oferit de cinematograful popular, a apărut un tip și mai radical de cinema. E vorba despre cinematograful *experimental*, numit și *de avangardă*. Filmele experimentale erau, de obicei, scurte și erau produse în afara industriei cinematografice. Erau, adesea, încercări deliberate de subminare a convențiilor cinematografului narativ comercial.

Pentru a-și finanța munca, cineaștii fie își investeau propriii bani, fie își găseau un mecena bogat, fie lucrau *part-time* în cadrul industriei mainstream. Mai mult decât atât, cinecluburile și cinematografele specializate care apăruseră pentru a promova și a prezenta filme de artă s-au dovedit locuri de proiecție predilecte ale cinematografului experimental (vezi *Răspândirea instituțiilor „filmului de artă"*, din acest capitol). Precum alte tipuri alternative de cinema, direcțiile experimentale apăruseră după Primul Război Mondial, ca fenomene izolate, în câteva țări distincte, înainte de a deveni ulterior internaționale.

În primele decenii ale secolului, pictorii și scriitorii au introdus o varietate largă de stilistici moderniste, precum cubismul, arta abstractă, futurismul, dadaismul și suprarealismul. În multe cazuri, artiști deja consacrați în cadrul acestor mișcări au realizat unul sau două filme. Alteori, cineaști tineri se entuziasmau la ideea de a face filme alternative, necomerciale.

În anii 1910, au apărut câteva filme experimentale rezultate din activitatea acestor mișcări stilistice, dar niciunul dintre ele nu pare să se fi păstrat până în zilele noastre. Chiar înainte de 1910, artiștii italieni par să fi realizat filme scurte folosind forme abstracte colorate manual. În 1914, câțiva pictori futuriști ruși au realizat un film parodic intitulat *Dramă în Cabaretul Futurist nr. 13/ Drama v kabare futuristov No. 13*, dar se cunosc foarte puține detalii despre aceste opere fascinante.

Câteva filme futuriste au fost făcute în Italia. Unul dintre ele a fost *Viața futuristă/ Vita futurista*, realizat de un grup de artiști futuriști în 1916–1917. Mișcarea

Scanned with OKEN Scanner

Filmele impresioniste franceze și cele expresioniste germane i-au determinat pe mulți specialiști să distingă între un tip de cinema comercial, *mainstream*, și unul distinct, pe care l-au intitulat „cinema de artă". Validă sau nu, această distincție a fost folosită pe scară largă până în zilele noastre. Filmele de artă, cu publicul lor mai restrâns, au dat naștere unui întreg set de instituții în anii 1920.* Aceste instituții au modelat cultura de film a epocii și au lăsat o moștenire încă actuală.

Parisul a fost centrul inițiativelor timpurii de acest fel. Criticul Louis Delluc a publicat articole în mai multe reviste în care îi susținea pe Abel Gance, pe Marcel L'Herbier și pe alți cineaști impresioniști. El a fondat și ceea ce pare să fi fost primul cineclub. În 1921, un alt critic, Ricciotto Canudo, a organizat Clubul Prietenilor celei de-A Șaptea Arte (Le Club des Amis du Septième Art), care a atras pictori, poeți și muzicieni.

Canudo a depus eforturi susținute pentru a promova includerea cinematografului în lumea „artelor înalte" prin organizarea de proiecții și de discuții în cadrul unor expoziții anuale de artă prestigioase precum Salon d'Automne. După moartea lui Canudo, filmul a continuat să fie parte a lumii artelor prin proiecții în galerii de artă importante și într-o aripă a sediului Expoziției Mondiale a Designului Modern, organizată la Paris în anul 1925.

În acord cu inițiativa Film Europa, evenimentele internaționale au pus în valoare cinematograful. Expoziții de artă germane prestigioase au inclus decoruri și machete din filme, iar o expoziție berlineză majoră, *Kino und Photo Ausstellung* (*Kipho*), promova filmele viitoare prin exponate spectaculoase, inclusiv prin dragonul în mărime naturală din *Nibelungii*. O expoziție organizată la Haga, în 1928, includea proiecții cu filmele sovietice de montaj. Până la finalul erei filmului mut, muzeele și galeriile programau deja constant filme care începuseră să fie asociate cu evoluția cinematografului de avangardă.

Parisul a fost, totodată, locul de naștere al „cinematografelor de artă", dedicate proiecțiilor unor filme alternative la cele comerciale. În 1924, criticul Jean Tedesco a inaugurat Théâtre du Vieux-Colombier, unde prezenta, prin rotație, filme faimoase și unde au fost lansate filme care nu își găseau distribuitori în Franța.

În curând, Belgia, Spania, Japonia și alte țări au inaugurat săli de cinema specializate și cinecluburi. În Londra, The Film Society proiecta filme clasice și recente și – fapt cu atât mai important cu cât Marea Britanie avea legi de cenzură stricte – filme care nu aveau permisiunea de a fi proiectate public în alte părți. The Film Society a avut o contribuție vitală la inițierea în cinematografia sovietică a publicurilor din țările vorbitoare de limbă engleză. În același timp, The Film Arts Guild of New York a introdus ideea de „săli de cinema de artă" în SUA. Datorită Film Arts Guild și cinematografului Filmarte din Los Angeles, cineaștii americani au avut acces la filme de avangardă din afara țării.

Tot mai multe publicații promovau filmele de artă. Delluc a fondat revista *Cinéa*, cumpărată apoi de Tedesco pentru a-l ajuta pe Delluc să-și finanțeze filmele (vezi *O cronologie a cinematografului impresionist francez*, din Capitolul 4). Sub denumirea de *Cinéa-Ciné Pour Tous*, a devenit o platformă importantă pentru scrierile despre cinema ale artiștilor. Principala revistă internațională a epocii, *Close-Up*, a funcționat între 1927 și 1933. *Close-Up* promova toate tipurile de cinema neconvențional, de la filmele lui Pabst până la opere de avangardă extreme. Unul dintre coordonatorii revistei a scris prima carte de limbă engleză despre cinematograful sovietic.

Atenția generată de cinecluburi, de expoziții, de reviste și de cinematografele specializate au contribuit la crearea unui canon de filme clasice, care a continuat să fie dominant până în zilele noastre. Este, de asemenea, important de precizat că în anii 1930, când au fost înființate primele arhive de film, tradiția filmului de artă i-a inspirat pe curatori să conserve în primul rând filme care ofereau ceva diferit de divertismentul *mainstream*.

* Richard Abel, *French Film: The First Wave, 1915–1929* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985), p. 239.

era preocupată de celebrarea noii „ere a mașinii". Artiștii evitau să apeleze la o logică convențională și erau preocupați de captarea unor acțiuni rapide, ajungând chiar să reprezinte simultan evenimente succesive. *Viața futuristă* cuprindea câteva segmente lipsite de legături și absurde, inclusiv o scenă cu pictorul Giacomo Balla curtând și căsătorindu-se cu un scaun. Din ilustrațiile care s-au păstrat putem să ne dăm seama că filmul utiliza oglinzi distorsionate și supraimpresiuni în feluri ce par să fi anticipat metode ale

Scanned with OKEN Scanner

impresioniștilor francezi și ale cineaștilor de avangardă de mai târziu. Un producător comercial a făcut două filme regizate de fotograful futurist Anton Bragaglia, *Farmec perfid/ Il perfido incanto* și *Thais* (ambele din 1916). Primul, despre care Bragaglia susține că includea tehnici inovatoare, e considerat pierdut. *Thais* s-a păstrat, dar e mai puțin radical decât celelalte, apelând la o narațiune care se continuă de la o secvență la alta și având decoruri, cadre neclare și costume ce îi conferă un aspect ușor futurist.

Din lipsă de suficiente materiale despre aceste filme experimentale timpurii, suntem nevoiți să ne începem survolul asupra istoriei cinematografului independent de avangardă abia cu anii 1920. Au existat șase direcții majore în filmul experimental: animația abstractă, filmele legate de mișcarea Dada, suprarealismul, cinemaul pur, documentarele lirice și narațiunile experimentale.

Animația abstractă

La finalul secolului al XIX-lea și începutul lui XX, artiștii s-au orientat tot mai mult spre stiluri abstracte. Uneori doar titlul îi permitea privitorului să-și dea seama ce reprezentau formele dintr-o anumită pictură. În 1910, *Acuarelă abstractă*, a lui Vasili Kandinski, provoca ruptura definitivă cu arta figurativă: pictura conținea forme și culori, dar nu ilustra nimic. Alți artiști l-au urmat în anii ulteriori, iar pictura abstractă a devenit una dintre direcțiile majore ale artei moderne.

A trecut ceva timp până când stilul nonfigurativ să poată fi aplicat în cinema. La finalul anilor 1910, în Germania, câțiva artiști credeau că, deoarece filmul e o artă vizuală precum pictura, forma sa cea mai pură e cea abstractă. Unul dintre ei, Hans Richter, studiase artele vizuale și făcea parte dintr-un grup expresionist. În timpul Primului Război Mondial, Richter a cunoscut în Elveția un grup de artiști Dada, între care și artistul suedez Viking Eggeling, care locuia, de asemenea, în Germania. Eggeling era fascinat de ideea de a folosi arta ca un mijloc universal de comunicare spirituală. Richter și Eggeling au revenit în Germania și fiecare a început să lucreze la „suluri", lungi fâșii de hârtie conținând desene ușor diferite. Ambii căutau căi de a transforma aceste desene în imagini în mișcare care să fie un soi de „muzică vizuală". Cei doi au primit permisiunea Ufa de a se folosi de echipamentele companiei și, între anii 1920 și 1921, au experimentat cu animarea unor scurte fâșii de peliculă conținând fotografii ale desenelor de pe „suluri". Richter susține că a realizat primul film animat abstract din istorie, *Ritm 21/ Rhytmus 21*, în 1921, însă scurtmetrajul a avut prima proiecție publică abia mai târziu.

Primul film animat abstract pare să fi fost realizat în Germania de Walter Ruttmann. Ruttmann studiase și el pictura, lucrând în maniere abstracte și expresioniste. De foarte devreme însă s-a arătat interesat și de cinema. În 1913, a condamnat „Autorenfilm" (vezi Capitolul 3), considerând-o o încercare lipsită de sens de a infuza calitate în cinema făcând apel la literatură: „Nu poți transforma filmul într-o operă de artă prin a-i infuza *calitate*. Poți să aduni împreună cei mai buni mimi ai lumii, îi poți lăsa să se desfășoare în cel mai desăvârșit paradis, poți orna filmele tale dramatice apelând la cei mai eminenți poeți – arta nu va rezulta niciodată din astfel de *întreprinderi*. O operă de artă se va ivi doar dacă se va naște din posibilitățile și din cerințele propriului său material".*

Poziția lui Ruttmann va fi împărtășită de mulți cineaști experimentali ai anilor 1920. În 1918, și el a devenit entuziasmat de ideea „picturilor în mișcare" și a început să caute căi de a le crea prin intermediul filmului.

Știind prea puține despre tehnicile comerciale de animație, Ruttmann picta cu ulei pe sticlă, ștergând porțiuni ale vopselei umede și repictându-le. Fotografia fiecare modificare de deasupra, iluminând pictura de sub sticlă. Filmul lui, *Joc de lumină Opus 1/ Lichtspiel Opus 1* a avut avanpremiera la Frankfurt în aprilie 1921 și premiera de gală la Berlin, în aceeași lună. Ruttmann a mai realizat alte trei filme scurte similare, *Joc de lumină Opus 2/ Lichtspiel Opus 2* (1921), *Ruttmann Opus 3* (1924) și *Ruttmann Opus 4* (1925). (Aceste filme sunt cunoscute azi sub titluri prescurtate, *Opus 1*, *Opus 2* ș.a.m.d.). În fiecare dintre ele, formele abstracte cresc, se micșorează și se transformă într-o manieră zglobie (**fig. 8.16**). Ruttmann intenționa ca filmele să fie acompaniate de partituri originale și să fie colorate manual. Aceste opere încântătoare i-au adus comenzi pentru realizarea de reclame și de secvențe speciale în filme de ficțiune, precum *Visul șoimului*, din *Siegfried*, de Fritz Lang.

Între timp, Richter a reușit să realizeze trei animații scurte similare, seria *Ritmuri/ Rhythmus* (datată provizoriu 1921, 1923 și 1925). Partenerul lui, Eggeling, a cunoscut o animatoare experimentată, Erna Niemeyer,

* Citat în Walter Schobert, *The German Avant-Garde Film of the 1920's* (Munchen: Goethe-Institut, 1989), p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

care i-a fotografiat desenele pentru a realiza *Simfonia diagonală/ Symphonie diagonale*. Eggeling își considera imaginile un echivalent al muzicii, dorind ca filmul său să fie proiectat fără niciun fel de acompaniament sonor (**fig. 8.17**). *Simfonia diagonală* a fost proiectat pentru prima oară la finalul lui 1924, cu un an înaintea morții lui.

Tehnica animației abstracte a influențat cinematograful comercial, cea mai notabilă fiind influența asupra unei cineaste inconfundabile, Lotte Reiniger. Instruită ca actriță în anii 1910, Reiniger era, de asemenea, pricepută la decuparea unor siluete delicate din hârtie. În anii 1920, a realizat efecte speciale și reclame. Între 1923 și 1926 a făcut cel mai important film al carierei ei, *Aventurile prințului Ahmed/ Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, fiind asistată de Ruttmann și de alții. *Prințul Ahmed* a fost primul film de lungmetraj de animație important, precedând cu un deceniu *Albă ca Zăpada și cei șapte pitici/ Snow White and the Seven Dwarfs*, al lui Disney. *Prințul Ahmed* ecranizа una dintre poveștile din *O mie și una de nopți* prin intermediul unor siluete decupate din hârtie și fotografiate deasupra unor fundaluri subtil colorate (**fig. 8.18**). Reiniger a continuat să realizeze astfel de filme fantastice cu siluete decupate timp de mai multe decenii și în mai multe țări.

La 3 mai 1925, a fost organizată într-un cinema Ufa din Berlin o importantă proiecție de matineu cu filme abstracte. Includea *Simfonia diagonală,* trei dintre *Opus*-urile lui Ruttmann și seria *Ritmuri,* a lui Richter. Din program mai făceau parte două filme franceze, *Antract/ Entr'acte*, realizat de René Clair, și *Baletul mecanic/ Ballet mécanique*, de Dudley Murphy și Fernand Léger (vezi fig. 8.28). Cineaștii germani au remarcat un impuls experimental proaspăt. Richter și Ruttmann au renunțat ulterior la animația abstractă pentru a realiza filme cu obiecte reale, iar tradiția aproape că a dispărut odată cu îndepărtarea lor.

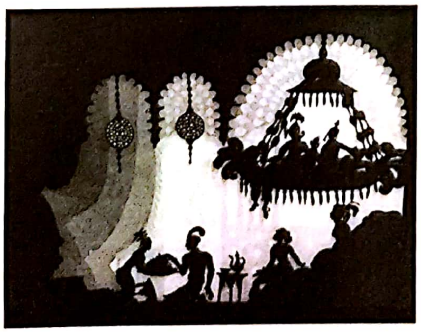
A reapărut pe neașteptate în 1929. London Film Society a oferit fonduri unui tânăr pictor și poet neozeelandez, Len Lye, pentru a realiza un scurtmetraj. Desenele l-au ținut ocupat pe Lye între 1927 și 1929, timp în care și-a câștigat existența trăgând cortina într-un teatru înainte și după spectacole. *Tusalava*, care a avut premiera în 1929 în cadrul unui eveniment al London Film Society, i-a nedumerit pe mulți dintre primii spectatori cu imagistica sa ezoterică (**fig. 8.19**). În ciuda receptării rezervate a filmului, Lye avea să devină unul dintre cei mai importanți realizatori de animații abstracte ai erei cinematografului sonor.

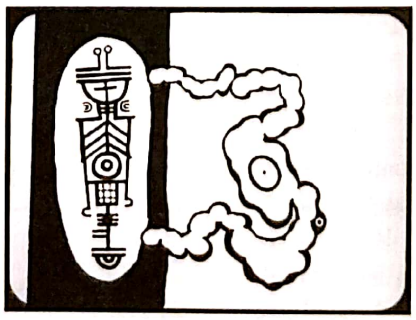
Filmele Dada

Dada a fost o mișcare care a atras artiști din toate disciplinele. S-a născut prin 1915, din sentimentul de inutilitate al artiștilor pe fondul pierderilor majore de vieți omenești din Primul Război Mondial. Artiști din New York, Zürich, Franța și Germania și-au propus să lase deoparte valorile tradiționale și să promoveze o viziune absurdă asupra lumii. Își bazau

8.16. *stânga* În *Opus 2*, Ruttmann creează gradații subtile ale texturii când formele abstracte alunecă unele spre altele, îmbinându-se și separându-se ritmic.

8.17. *dreapta* În *Simfonia diagonală*, forme curbate complicate se învârt în jurul motivului diagonal principal care organizează tiparele abstracte de-a lungul filmului.





8.18. *stânga* În *Aventurile prințului Ahmed*, tonurile de gri sugerează profunzimea planului vizual; personajele în mișcare sunt siluete-umbre.

8.19. *dreapta* Pentru realizarea figurilor abstracte din *Tusalava* Len Lye s-a inspirat din arta aborigenilor australieni.

Scanned with OKEN Scanner

creativitatea artistică pe întâmplare și pe imaginație. Max Ernst a expus o lucrare de artă, punând la dispoziția vizitatorilor un topor cu care puteau să o distrugă. Marcel Duchamp a inventat opera de artă „ready-made", care presupunea că un obiect găsit este expus într-un muzeu sub o anumită denumire; în 1917, a stârnit un adevărat scandal când a semnat cu numele „R. Mutt" un pisoar pe care a încercat să îl introducă într-o expoziție prestigioasă. Dadaiștii erau fascinați de colaj, tehnica asamblării unor elemente disparate în juxtapuneri bizare. De exemplu, Ernst a realizat colaje lipind laolaltă fâșii de ilustrații din reclame și din manuale tehnice.

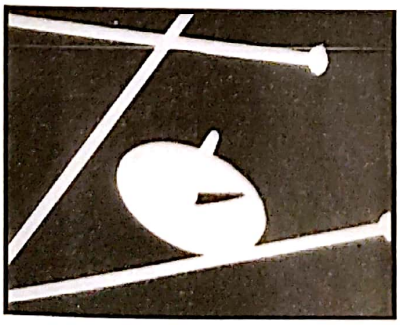
Sub coordonarea poetului Tristan Tzara, publicațiile, expozițiile și spectacolele dadaiste au înflorit în ultima parte a anilor 1910 și la începutul anilor 1920. „Seratele" lor includeau lecturi publice de poezie în care diverse pasaje erau performate simultan. La 7 iulie 1923, ultimul eveniment Dada major, „Serata inimii cu barbă" a inclus trei filme scurte: *Manhattan/ Manhatta*, realizat de americanii Paul Strand și Charles Sheeler (vezi fig. 8.34), unul dintre *Ritmurile* lui Richter și primul film al artistului american Man Ray, intitulat ironic *Întoarcerea la rațiune/ Le Retour à la raison*. Aleatoriul a făcut parte, cu siguranță, din procesul de creație a filmului lui Ray, deoarece Tzara i-a dat doar 24 de ore la dispoziție pentru a realiza un film pentru acest program. Ray a combinat câteva cadre filmate în grabă cu schițe din „Rayograme" (**fig. 8.20**). Serata a avut parte de o receptare amestecată, din cauză că rivalii lui Tzara, conduși de poetul André Breton, au făcut scandal din public.

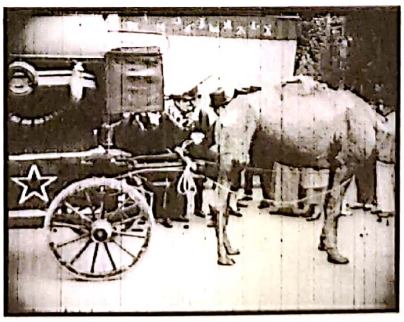
Acest scandal era simptomatic pentru neînțelegerile din sânul mișcării Dada, care aveau să-i aducă, de altfel, sfârșitul. În 1922, era deja într-un declin sever, dar câteva filme dadaiste importante au apărut abia ulterior. La finalul anului 1924, artistul dadaist Francis Picabia și-a pus în scenă baletul *Relâche* (titlul înseamnă „spectacol anulat"). Diverse indicatoare din amfiteatru afișau îndemnuri precum următorul: „Dacă nu îți place spectacolul, poți să te duci dracului". În pauza dintre acte (adică în antract), a fost proiectat filmul scurt al lui René Clair, *Antract*, cu acompaniamentul compozitorului Erik Satie, care realizase muzica întregului spectacol. Seara a început cu un scurt prolog cinematografic (azi, inclus ca secvență de deschidere în *Antract*), o scenă în care Satie și Picabia fac salturi în ralanti și trag cu tunul direct către spectatori. Restul filmului, prezentat în timpul pauzei dintre acte, includea scene extrem de iraționale și lipsite de legături între ele (**fig. 8.21**). Picabia a rezumat viziunea dadaistă asupra artei când a caracterizat astfel filmul lui Clair: „*Antract* nu crede în mare lucru, poate doar în plăcerea vieții; crede în plăcerea de a inventa, nu respectă nimic în afara dorinței de a izbucni în râs".*

Artistul dadaist Marcel Duchamp a făcut și el o incursiune în cinema în această perioadă. În 1913, Duchamp se îndepărtase deja de pictura abstractă pentru a experimenta cu „ready-made"-uri și cu sculpturi cinetice. Cele din urmă includeau o serie de discuri rotitoare activate de un motor. Cu ajutorul lui Man Ray, Duchamp a filmat unele dintre aceste discuri pentru a realiza *Anémic cinéma* în 1926. Scurtmetrajul lui subminează raportarea tradițională la cinema ca la o artă vizuală și narativă. Toate cadrele sale prezintă fie discuri rotitoare abstracte (**fig. 8.22**), fie discuri care conțin texte cu calambururi elaborate scrise în limba franceză. Evidențiind forme simple și texte scrise, Duchamp a creat un stil „anemic" (*anémic* e și o anagramă a cuvântului *cinéma*).

Antract și alte filme dadaiste au fost incluse în programul prezentat la Berlin în 1925 și i-au convins pe cineaștii germani Walter Ruttmann și Hans Richter că stilul modernist putea fi creat în cinema și fără a apela la imagini abstracte pictate. Richter, care avusese legături cu aproape toate mișcările artistice moderne majore, a cochetat și cu mișcarea Dada. În filmul lui, *Fantome înaintea amiezii/ Vormittagsspuk* (1928),

* Citat în Rudolf E. Kuenli, *Dada and Surrealist Film* (New York: Willis Locker & Owens, 1987), p. 10.





8.20. *stânga* Man Ray a realizat imagini „rayograme" fără a folosi camera de filmat, impresionând pe peliculă obiecte de tipul acelor sau pionezelor pe care le-a expus scurt la lumină, developând rezultatul acestui proces (în *Întoarcerea la rațiune*).

8.21. *dreapta* *Antract*, fantezia dadaistă a lui Clair, se încheie cu o scenă funerară ireverentă în care dricul este tras de o cămilă, adesea cu viteze ametitoare și pe șinele unui *montagne russe*.

Scanned with OKEN Scanner

efectele speciale înfățișează diverse obiecte răzvrătindu-se împotriva modurilor uzuale în care sunt folosite. În *filmare inversă**, cănile se sparg și se reasamblează. Pălăriile prind viață și zboară prin aer, iar legile naturii par suspendate (**fig. 8.23**).

Din cauza disensiunilor interne, mișcarea Dada europeană se destrămase în mare parte în 1922. Mai mulți dintre membrii săi au format o grupare artistică nouă, cea a suprarealiștilor.

Suprarealismul

Suprarealismul semăna cu mișcarea Dada în multe privințe, în mod special prin disprețul afișat față de arta convențională. Precum artiștii dadaiști, și suprarealiștii căutau juxtapuneri uimitoare. André Breton, care condusese ruptura de mișcarea Dada și formarea mișcării suprarealiste, cita o imagine dintr-o operă literară a contelui de Lautréamont: „frumos precum întâlnirea neașteptată, pe o masă de disecție, dintre o mașină de cusut și o umbrelă".** Mișcarea a fost influențată de teoriile tot mai cunoscute din domeniul psihanalizei. Mai curând decât să se bazeze pe hazardul pur în procesul de creație a operelor artistice, suprarealiștii căutau să acceadă la subconștient. Aspirau să redea cât mai direct incoerența viselor prin intermediul limbajului sau a imaginilor și fără interferența proceselor de gândire conștiente. Max Ernst, Salvador Dalí, Juan Miró și Paul Klee au fost artiști suprarealiști importanți.

Filmul suprarealist ideal era diferit de operele Dada prin faptul că nu trebuia să fie un asamblaj haotic și comic de evenimente. În schimb, descria o poveste tulburătoare, adesea încărcată sexual, care se baza pe logica inexplicabilă a viselor. Cu ajutorul unui finanțator privat, artistul dadaist Man Ray a trecut la suprarealism cu filmul *Emak Bakia* (1927), în care folosea numeroase trucaje cinematografice pentru a sugera starea mentală a unei femei. La final, protagonista e văzută într-o imagine faimoasă, cu ochii închiși, dar având globii oculari pictați pe pleoape; își deschide apoi ochii și zâmbește privind direct spre cameră. Mulți suprarealiști au denunțat filmul din cauză că includea prea puține elemente narative. Următorul film al lui Ray, *Steaua de mare/ L'Étoile de mer* (1927), făcea aluzie la un scenariu scris de poetul suprarealist Robert Desnos. Prezintă secvențe cu un cuplu de îndrăgostiți, intercalate cu cadre aleatorii cu stele-de-mare, cu trenuri și cu alte obiecte (**fig. 8.24**).

Germaine Dulac, care lucrase deja în sistemul *mainstream* de producție și realizase câteva filme impresioniste, a cochetat pentru scurt timp cu mișcarea suprarealistă, regizând un scenariu al poetului Antonin Artaud. Rezultatul a fost *Scoica și preotul/ La Coquille et le Clergyman* (1928), care îmbină tehnici vizuale impresioniste cu logica narativă incoerentă specifică suprarealismului. Un preot cărând o scoică imensă sparge eprubetele dintr-un laborator; un polițist intervine și sparge cochilia scoicii, spre oroarea preotului. Restul filmului constă într-o suită de secvențe cu preotul urmărind o femeie frumoasă printr-o serie incongruentă de decoruri. Pare să fie încontinuu împiedicat de intervențiile polițistului din a-și împlini iubirea (**fig. 8.25**). Prima proiecție a filmului a provocat un scandal în micuța sală de cinema Studio des Ursulines, deși nu e clar nici până azi dacă instigatorii au fost inamicii lui Artaud sau prietenii acestuia care protestau la edulcorarea, prin regia lui Dulac, a tonului suprarealist al scenariului.

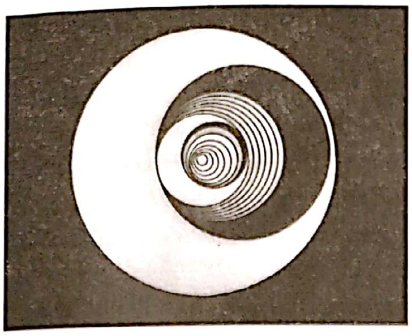
Probabil că filmul suprarealist emblematic este cel realizat în 1928 de regizorul debutant Luis Buñuel. Cinefil și poet spaniol, Buñuel se mutase în Franța și fusese angajat de Jean Epstein ca asistent de regie. Lucrând în colaborare cu Salvador Dalí, a realizat *Câinele andaluz/ Un Chien andalou*. Povestea lui avea legătură cu o ceartă dintre doi iubiți, dar logica și organizarea temporală erau imposibil de trasat. Filmul începe cu o secvență în care un bărbat taie ochiul eroinei cu un brici – cu toate astea, ea apare, nevătămată, în scena următoare. Pe măsură ce conflictul continuă, apar furnici dintr-o gaură din palma bărbatului, protagonistul tractează de-a lungul odăii un pian împăiat cu carcase ale unor măgari în stare-de-putrefacție, iar o pereche de mâini pătrunde prin pereți pentru a amesteca un cocktail (**fig. 8.26**). Pe parcursul filmului, intertitlurile anunță intervaluri de timp scurse după principii lipsite de sens, ca atunci când textul „cu 16 ani mai devreme" apare în cadrul unei acțiuni care se continuă fără niciun fel de elipse.

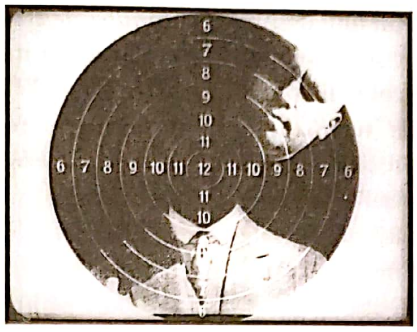
Dalí și Buñuel au realizat ulterior un film mai lung și mai provocator, *Vârsta de aur/ L'âge d'or* (1930). Povestea rarefiată are legătură cu doi iubiți ținuți la distanță de părinții bogați ai femeii și de societatea care îi condamnă pentru relația lor. O scenă timpurie prezintă o ceremonie pompoasă desfășurată la malul mării de câțiva episcopi care se ofilesc transformându-se

* Presupune dispunerea în ordine inversă a cadrelor; în original, *reverse motion*. (n.t.)

** Citat în Patrick Waldberg, *Surrealism* (New York: McGraw-Hill), pp. 24–25.

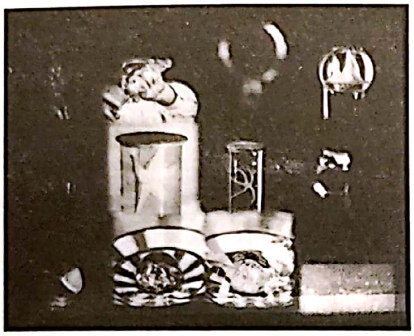
Scanned with OKEN Scanner





8.22. *stânga* Unul dintre discurile rotitoare care creează formele „anemice" din *Anémic cinéma.*

8.23. *dreapta* În *Fantome înaintea amiezii*, capul unui bărbat i se desprinde de trup atunci când vedem cum este luat în vizor, prin supraimpresiune.



8.24. *stânga* *Steaua de mare*, al lui Man Ray, folosește efecte de diviziune a ecranului (*split-screen*-uri) pentru a crea juxtapuneri suprarealiste între stele-de-mare în borcane, roți de ruletă și alte obiecte.

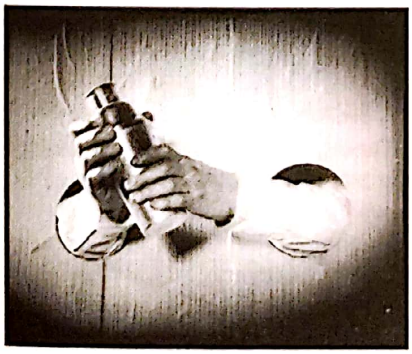
8.25. *dreapta* O tehnică *split-screen* din *Scoica și preotul* produce un efect bizar: ofițerul, îmbrăcat în haine de bebeluș, pare că e rupt în două.

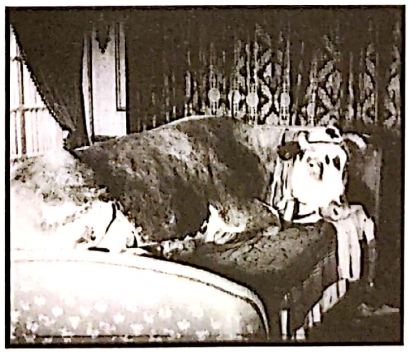
în schelete. Mai târziu, un bărbat împușcat „cade în sus", lipindu-se de tavan, iar protagonista suge degetele de la picioare ale unei statui pentru a-și exprima frustrarea sexuală. Filmul e încărcat de imagistică erotică (**fig. 8.27**), iar finalul include un personaj menit în mod clar să facă trimitere la Iisus Hristos ieșind din castelul unde se desfășurase o orgie sadică. *Vârsta de aur* a provocat proteste și altercații în primele zile de proiecție la Paris și, ca urmare, a fost interzis. A rămas aproape imposibil de văzut pentru mai bine de patru decenii.

În anii 1930, suprarealismul ca mișcare unitară trecea printr-o etapă de destrămare. Unii artiști au aderat la politici de stânga sau anarhiste, iar fascinația lui Dalí pentru Hitler a făcut ca aceștia să-l deteste. Până în 1933, faza europeană a mișcării se încheiase, dar, la fel ca în cazul mișcării Dada, influența suprarealismului s-a simțit puternic și după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Cinema pur

În 1924, o colaborare dintre câțiva artiști a rezultat într-un film abstract ce nu folosea desene animate, ci obiecte cotidiene și un montaj ritmic. Scenograful american Dudley Murphy hotărâse să realizeze o serie de „simfonii vizuale", primul dintre ele fiind un film de balet destul de convențional, *Dans macabru/ Danse macabre* (1922). La Paris i-a cunoscut pe Man Ray și pe poetul modernist Ezra Pound, care l-au inspirat să se îndrepte spre arta abstractă. Ray a filmat câteva cadre, dar pictorul francez Fernand Léger a filmat restul materialului pentru *Baletul mecanic.* Murphy a semnat imaginea, iar Léger a regizat un film complex, în care juxtapunea cadre cu obiecte de tipul capacelor de oală și părți ale unor mașini cu reprezentări ale propriilor sale picturi. Apăreau și cadre prismatice cu chipuri de femei, la fel și un cadru inovator cu o spălătoreasă urcând un șir de trepte, imagine reluată identic





8.26. *stânga* În *Câinele andaluz*, soneria de la ușă e reprezentată prin două mâini care amestecă un cocktail.

8.27. *dreapta* În timpul unei petreceri elegante, protagonista din *Vârsta de aur* descoperă o vacă în patul ei.

Scanned with OKEN Scanner

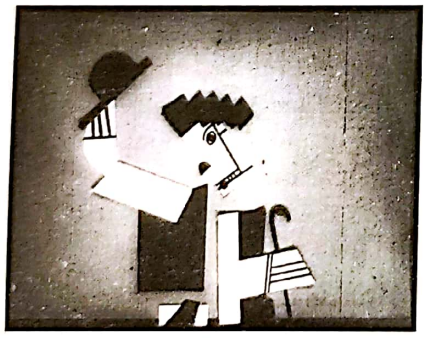
de mai multe ori. Léger își dorea să facă un film despre Charlie Chaplin, și de aceea a început și a încheiat *Baletul mecanic* cu o imagine animată a comediantului desenată în stilul său particular de a picta (**fig. 8.28**).

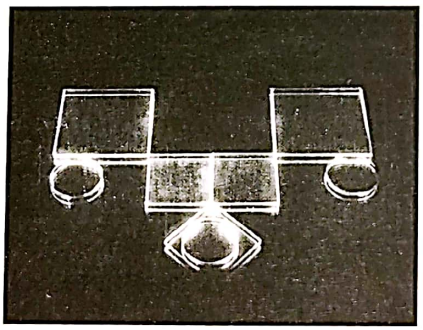
Ca urmare a apariției unor opere precum *Baletul mecanic*, și alți cineaști au realizat că puteau să organizeze filme nonnarative în jurul unor trăsături vizuale abstracte ale lumii fizice. Deoarece cinematograful comercial, în special cel hollywoodian, era puternic asociat cu narațiunea, astfel de filme abstracte păreau necontaminate, nedatorând nimic influențelor din literatură sau din teatru. Acești cineaști nu erau grupați în vreo mișcare modernistă, precum artiștii Dada sau cei suprarealiști. Într-adevăr, evitau în mare măsură ireverența mișcării Dada și explorările psihice ale suprarealismului. Acești cineaști diverși și de pretutindeni își doreau să reducă filmul la elementele sale de bază pentru a crea lirism și forme pure.

Într-adevăr, promotorii francezi ai acestei abordări au denumit-o în curând *cinéma pur* sau „cinema pur". Unul dintre ei, Henri Chomette, lucrase ca asistent de regie la filmele unor cineaști comerciali precum Jacques de Baroncelli și Jacques Feyder. În 1925, un conte bogat i-a comisionat un scurtmetraj experimental, *Joc de reflecții și de viteză/ Jeux des reflets et de la vitesse*. Pentru porțiunea „de viteză", Chomette și-a atârnat camera în diverse unghiuri de un metrou aflat în mișcare, adesea filmând pe repede-înainte. A juxtapus aceste cadre cu vederi ale unor obiecte lucioase. Filmul lui următor, *Cinci minute de cinema pur/ Cinq minutes de cinéma pur* (1926), a fost realizat pentru circuitul tot mai dezvoltat de săli de cinema specializate (**fig. 8.29**). După aceste două proiecte, Chomette a devenit un regizor de filme comerciale.

După periplul în suprarealism, Germaine Dulac a îmbrățișat cinemaul pur în *Disc 927/ Disque 927* (1928), în *Temă și variațiuni/ Thème et variations* (1928) și în *Arabesc/ Arabesque* (1929). Așa cum indică și titlurile filmelor, Dulac echivala studiile ei scurte și lirice cu niște bucăți muzicale (**fig. 8.30, 8.31**). După introducerea sonorului, Dulac nu a mai reușit să-și finanțeze filmele în mod independent și, nedorindu-și să revină la cinematograful comercial, a realizat preponderent buletine de actualități după 1929.

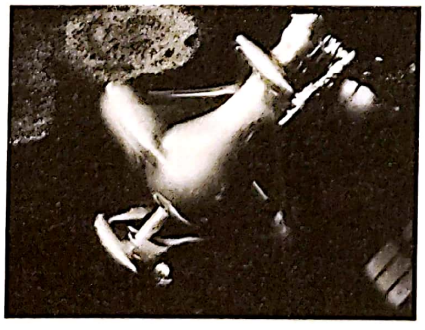
Conceptul de *cinema pur* a reapărut în alte țări, deși rareori sub acea denumire. Unii fotografi au experimentat temporar cu mijloace cinematografice. Fotograful și sculptorul maghiar László Moholy-Nagy a făcut câteva filme. Printre ele se numără *Joc de lumini, Negru-Alb-Gri/ Lichtspiel, schwarz-weiss-grau* (1930), realizat în perioada când preda la Bauhaus. Titlul e un joc de cuvinte: „Lichtspiel" înseamnă atât „film", cât și „joc de lumini" (**fig. 8.32**). *H_2O* (1929), al fotografului american Ralph Steiner, cuprindea imagini tot mai abstracte cu apa (**fig. 8.33**). Steiner a mai făcut alte două filme similare, apoi a realizat imaginea unora dintre cele mai importante documentare din următorul deceniu. Impulsul spre *cinema pur* a inițiat o tradiție de cinema experimental care a continuat să existe timp de mai multe decenii.

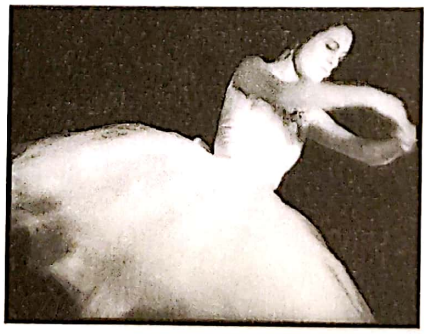




8.28. *stânga Baletul mecanic*, al lui Murphy și Léger, îi aduce un omagiu lui Chaplin prin această păpușă animată realizată de Léger.

8.29. *dreapta Cinci minute de cinema pur* debutează cu mai multe cadre cu obiecte de sticlă dispuse pe un fundal negru care își modifică constant forma.





8.30, 8.31. *Temă și variațiuni* alternează bucăți de mașini și de plante cu dansul unei balerine, sugerând o similaritate abstractă între diferite tipuri de mișcări și de forme.

Scanned with OKEN Scanner

Documentarele lirice: simfoniile orașului

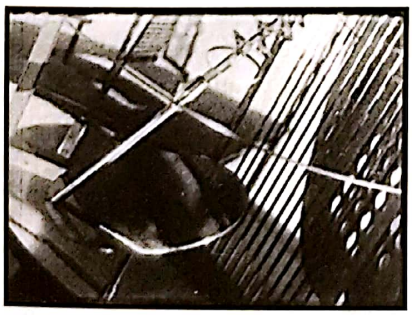
Unii cineaști au experimentat prin explorarea unor spații exterioare și prin captarea aspectelor poetice ale peisajelor urbane. Filmele lor au format încă un gen nou: *simfonia orașului*. Aceste opere erau în parte documentare, în parte filme experimentale.

Cea mai veche simfonie a orașului pe care o cunoaștem și, cel mai probabil, primul film experimental realizat în Statele Unite ale Americii, *Manhattan* (1920), a fost rezultatul colaborării dintre artistul modernist Charles Sheeler și fotograful Paul Strand. A fost proiectat în 1921 într-un cinematograf newyorkez comercial cu titlul *Magnificul New York/ New York the Magnificent*, dar a fost ulterior redenumit *Manhattan*, fiind cunoscut astfel până în zilele noastre. Cei doi au filmat scene din preajma zonei Battery Park din Manhattan, obținând vederi evocatoare, adesea aproape abstracte ale orașului **(fig. 8.34)**. Deși filmul a avut parte inițial de o distribuție limitată, a fost relansat în cinematografele de artă în a doua jumătate a deceniului și a inspirat, după toate aparențele, filme similare ulterioare.

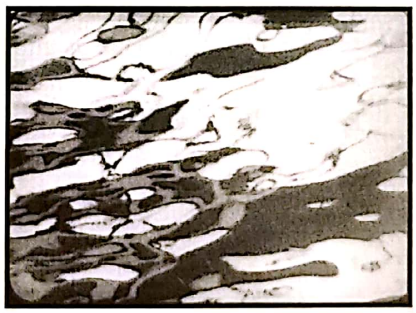
Spre finalul deceniului, simfonia orașului devenise un gen mai uzual. În 1925, regizorul brazilian Alberto Cavalcanti, lucrând în Franța, a realizat *Numai orele/ Rien que les heures* (1926). Intercala două tipuri diferite de materiale: instantanee documentare și secvențe puse în scenă. Negustorii trag obloanele prăvăliilor, clienții mănâncă pe terasele cafenelelor, un proxenet ucide o femeie, o bătrână se clatină pe stradă **(fig. 8.35)**. Cavalcanti refuză să dezvolte vreuna dintre aceste situații într-o narațiune coerentă, întrețesând, în schimb, motive care sugerează trecerea timpului de-a lungul și de-a latul Parisului.

Filmul lui Cavalcanti a fost urmat de lungmetrajul lui Walter Ruttmann, *Berlin: simfonia unui mare oraș/ Berlin: die Sinfonie Der Grossstadt* (1927), care propunea, de asemenea, o secțiune transversală a vieții dintr-un oraș pe parcursul unei zile. Venit din tradiția animației abstracte, Ruttmann își începe filmul cu niște forme generice, potrivindu-le grafic cu imagini documentare **(fig. 8.36, 8.37)**. Cadrele următoare explorează trăsăturile abstracte ale mașinilor, ale fațadelor clădirilor, ale vitrinelor magazinelor ș.a.m.d. Ruttmann include comentarii sociale, ca atunci când trece de la o femeie și copiii ei fără adăpost la farfuriile pline cu mâncare dintr-un restaurant elegant. *Berlin* a fost proiectat pe scară largă în cinematografele comerciale și a fost unul dintre cele mai influente documentare din era mută.

Simfonia lirică a orașului s-a dovedit un teren fertil pentru cineaștii tineri care activau în circuitul cinematografului de artă și al cineclubului. De exemplu, regizorul olandez Joris Ivens a fost mai întâi, în 1927, cofondatorul unui club important din Amsterdam, Filmliga. Primul lui film finalizat a fost *Podul/ De brug* (1928), un studiu liric și abstract al unui pod mobil. Succesul său în cercurile filmului de artă l-a determinat pe Ivens să continue să realizeze filme, inclusiv *Ploaia/ Regen* (1929). *Ploaia* explorează aspectul schimbător al Amsterdamului înainte, în timpul și după ploaie: luciul apei prelingându-se pe țiglele acoperișurilor și pe ferestre sau căderea picăturilor de ploaie în canale și în bălțoace **(fig. 8.38)**. Din nou, *Ploaia* a fost bine primit de publicul sălilor de cinema de artă și a inspirat numeroase imitații.



8.32. Filmându-și una dintre propriile sculpturi cinetice, Moholy-Nagy creează motive schimbătoare cu umbre și reflecții de lumină, produse prin mișcarea părților metalice ale modulatorului său, în *Joc de lumini, Negru-Alb-Gri.*

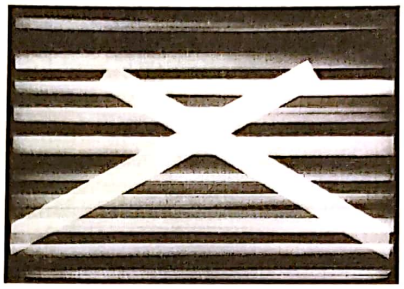


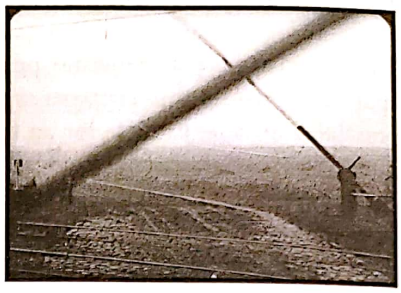
8.33. În acest cadru din filmul lui Steiner, H_2O, reflecțiile de pe suprafața apei creează o imagine atât de abstractă încât abia îi mai distingem materialitatea.

8.34. O imagine spectaculoasă a străzii văzute de sus și de foarte departe în *Manhattan.*

Scanned with OKEN Scanner

8.35. O femeie în vârstă, beată și probabil pe moarte, care hoinărește pe străzi, devine un motiv vizual în *Numai orele*.





8.36, 8.37. În *Berlin – simfonia unui mare oraș*, Ruttmann trece de la o imagine în mișcare abstractă cu două linii care formează un „X" la o compoziție similară creată de barierele unei treceri de cale ferată.

Genul simfoniei orașului era divers. Filmele puteau fi lirice, arătând efectele vântului sau ale ploii. Henri Storck, inițiatorul unui cineclub în localitatea litorală belgiană Ostende, a înregistrat priveliștile orașului pe timpul verii în filmul *Imagini din Ostende/ Images d'Ostende* (1929). *Omul cu aparatul de filmat/ Celovek s kinoaparatom* (1929), al lui Dziga Vertov, prezenta societatea sovietică întrețesând mai multe orașe într-un documentar „al vieții de zi cu zi". Vertov demonstra puterea cinematografului revelând procesul de concepere a filmului său și folosind numeroase efecte speciale. Simfonia orașului s-a dovedit un gen durabil atât printre documentariști, cât și printre cineaștii experimentali.

Narațiunea experimentală

La finalul anilor 1920, cineaști din mai multe țări foloseau tehnici și stiluri de filmare preluate din cinematograful experimental independent pentru a chestiona convențiile narative. În SUA, unii regizori experimentali au preluat tehnici din expresionismul german și din impresionismul francez în forme cinematografice adaptate producțiilor independente cu bugete mici. În această perioadă, cineaștii europeni care activau în sfere necomerciale au împins tot mai departe atât tehnicile narative, cât și pe cele abstracte.

În Statele Unite, unii cineaști din afara industriei comerciale și-au propus să se raporteze la filme ca la o artă modernă. Însă doar câteva dintre cele mai radicale filme experimentale realizate în Europa în această perioadă au fost proiectate în America. Cineaștii experimentali erau influențați în principal de filmele germane expresioniste și de cele franceze impresioniste.

Precum Dreyer, Robert Florey era un regizor internațional, deși activa la o scară ceva mai modestă. Născut în Franța, cunoștea în detaliu atât filmele impresioniste franceze, cât și pe cele expresioniste germane. A ajuns la Hollywood în 1921, fiind angajat de United Artists în calitate de consultant tehnic pentru filmele cu subiecte franceze și reușind să regizeze câteva producții minore. În 1927, a început să realizeze filme experimentale, regizând scurtmetrajul *Viața și moartea lui 9413 – un figurant de la Hollywood/ The Life and Death of 9413 – a Hollywood Extra*. Acest film ingenios, realizat, conform declarațiilor lui Florey, cu 100 de dolari, combina cadre apropiate cu actorii filmați pe un fundal negru cu scene miniaturale stilizate, confecționate din decupaje de hârtie și din obiecte asamblate, filmate pe o masă de bucătărie și iluminate natural (**fig. 8.39**). Filmul era o satiră inteligentă a modului lipsit de empatie cu care Hollywoodul îi trata pe aspiranții talentați. Directorul de imagine al

8.38. *stânga* Joris Ivens surprinde căderea ultimilor stropi de ploaie într-o baltă de pe un trotuar în filmul *Ploaia*.

8.39. *dreapta* Un efect de *split-screen* în *Viața și moartea lui 9413 – un figurant de la Hollywood* suprapune chipul naiv al eroului peste o vedere abstractă cu Hollywoodul.

Scanned with OKEN Scanner

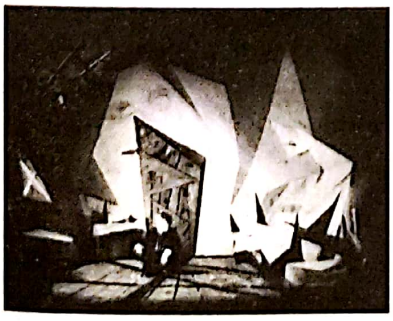
lui Florey, Gregg Toland, avea să filmeze mai târziu multe filme importante, inclusiv *Cetățeanul Kane/ Citizen Kane* (1941). Efectele speciale au fost realizate de Slavko Vorkapici, un alt imigrant fascinat de tehnicile avangardiste; în anii 1930, acesta a creat secvențe de montaj elaborate pentru o serie de filme hollywoodiene. Florey a mai regizat trei scurtmetraje experimentale. Singurul păstrat până azi, *Iubirea lui Zero/ The Love of Zero* (1928), include multe tehnici de filmare inovatoare. Florey a revenit ulterior la producțiile comerciale, regizând numeroase filme de bugete medii și mici, de la debutul fraților Marx, *Nuci de cocos/ The Cocoanuts* (1929), până la filmul horror *Crimele din Morga Roșie/ Murders in the Red Morgue* (1932).

Aproximativ în același timp, unii cineaști au apelat la tehnici specifice expresionismului german pentru a ecraniza povești scrise de Edgar Allan Poe. Filmul regizorului amator Charles Klein, *Inima care-și spune taina/ The Tell-Tale Heart* (1928), imita *Caligari,* prezentând povestea din perspectiva unui om nebun (**fig. 8.40**). Filmul lui Klein a fost prezentat în nou-deschisele cinematografe de artă. În Rochester, New York, doi entuziaști ai filmului și ai fotografiei, James Sibley Watson și Melville Webber, au coregizat *Căderea casei Usher/ The Fall of the House of Usher* (1928). Tehnica narativă a filmului depinde de cunoașterea de către spectatori a poveștii scrise de Poe. Tehnici de filmare impresioniste și un decor expresionist sunt combinate într-o încercare de a surprinde atmosfera stranie a sursei literare (**fig. 8.41**). Watson și Webber au realizat un film bazat pe o poveste și mai întunecată, *Lot în Sodoma/ Lot in Sodom* (1933), abundând de supraimpresiuni, de fețe pictate și de fundaluri negre.

Câteva filme europene au mers mai departe decât cele americane în explorarea convențiilor narative. În 1930, lungmetrajul *La limită/ Borderline* a fost realizat de grupul din jurul revistei internaționale *Close Up* (vezi *Răspândirea instituțiilor „filmelor de artă"*, din acest capitol). Editorul revistei, Kenneth Macpherson, l-a regizat, iar poeta H.D. a fost una dintre actrițe. *La limită* e centrat pe povestea a două cupluri, unul de culoare și unul alb, dintr-un orășel elvețian. Când bărbatul alb are o aventură cu femeia de culoare, tensiunile rasiale și sexuale escaladează. Filmul îmbină scene obiective cu unele subiective fără a marca tranzițiile dintre cele două instanțe narative. Actorul de teatru afro-american Paul Robeson l-a jucat pe soțul de culoare, iar H.D. a interpretat-o pătimaș pe femeia albă geloasă. Compozițiile dinamice reflectau influența filmelor sovietice (**fig. 8.42**), dar filmul era unic prin stilul său eliptic. A rămas, de altfel, singurul experiment finalizat al grupului de la *Close Up*.

Belgianul Charles Dekeukeleire s-a apropiat de cinema prin filmele impresioniste franceze. După o perioadă în care a fost critic de cinema, a început să realizeze filme în 1927, în paralel cu expansiunea mișcării de cinecluburi. A realizat patru scurtmetraje în doar câțiva ani, producându-le, filmându-le și chiar procesându-le de unul singur. Dintre ele, ies în evidență *Nerăbdare/ Impatience* (1929) și *Poveste cu detectivi/ Histoire de detective* (1930), două filme îndrăznețe, puțin legate de tradiții artistice preexistente. *Nerăbdare* durează aproape 45 de minute, dar constă într-o repetiție a doar patru elemente: o femeie (care apare când goală, când într-un costum de motociclistă), o motocicletă, un peisaj montan și un set de trei blocuri abstracte aflate în balans. În niciun moment nu vedem două dintre aceste elemente în mod simultan, în același cadru. Deși filmul pare să trimită la o situație narativă minimală (poate că femeia conduce motocicleta prin munți?), pur și simplu ne arată același tip de cadre din nou și din nou (**fig. 8.43**).

Poveste cu detectivi e chiar mai complex. În aparență făcut de un detectiv ce investighează cazul unui bărbat care și-a pierdut apetitul pentru viață, filmul constă în principal din lungi pasaje cu text, punctate de imagini banale cu viețile bărbatului și a soției sale, care nu adaugă mare lucru intertitlurilor. Într-o perioadă când poveștile cinematografice se presupunea că erau spuse vizual, filmul lui Dekeukeleire a fost aspru criticat. A



8.40. *stânga* Eroul filmului *Inima care-și spune taina* stă pe podeaua din apartamentul lui, al cărui design e modelat după cel din *Cabinetul doctorului Caligari*.

8.41. *dreapta* Un decor expresionist, descriind, după toate aparențele, o criptă, în *Căderea casei Usher*.

Scanned with OKEN Scanner

8.42. *stânga* Paul Robeson în *La limită*.

8.43. *dreapta* *Nerăbdare* pare să indice o situație narativă, însă repetițiile sale insistente cu aceleași cadre, de tipul acestuia cu femeia plasată pe un fundal alb, ne forțează să ne raportăm la film ca la o abstracțiune.

mai regizat un singur film mut, *Flacăra albă/ Flamme blanche* (1931), povestea semidocumentară a violenței poliției în timpul unui miting al Partidului Comunist. Nefiindu-i înțeleasă opera cinematografică experimentală, Dekeukeleire s-a reorientat în era sonoră spre filmul documentar. Cele două capodopere mute realizate de el erau indicii ale extremelor la care puteau ajunge filmele experimentale în sfidarea normelor cinematografului narativ.

Cinematograful independent de avangardă depindea de faptul că filmele mute erau ceva mai ieftin de realizat. Apariția sunetului le creștea considerabil costurile de producție și până și cinecluburile și cinematografele de artă au început să prefere proiecția unor filme sonore. Ascensiunea fascismului i-a determinat pe mai mulți regizori experimentali să se reprofileze în realizarea de documentare politice. Cu toate astea, tradiția experimentării în afara instituțiilor comerciale a continuat să existe, chiar dacă în forme diferite, și după anii 1930.

DOCUMENTARUL CÂȘTIGĂ TEREN

Înainte de anii 1920, abordarea documentară în cinema se limita la buletinele de actualități și la scurte filme expozitive. Documentare de lungmetraj au fost realizate ocazional, dar ele nu au impus genul. În anii 1920 însă documentarul a atins un nou statut, ajungând să fie tot mai des identificat cu un tip de cinema artistic. Putem distinge trei direcții mari în evoluția documentarului în această perioadă: filmul exotic, tentativele de captare directă a realității și documentarul de compilație.

Documentarul exotic a ajuns în atenția publicului odată cu lansarea, în 1922, a filmului lui Robert Flaherty, *Nanuk/ Nanook of the North*. Explorator și prospector în Alaska și în Canada, Flaherty a decis să realizeze un film în care să examineze obiceiurile inuiților urmărind viața de zi cu zi a unei familii ficționale. Flaherty a petrecut 16 luni în regiunea Golfului Hudson, filmându-i pe „Nanuk" și pe actorii neprofesioniști locali care interpretau rolurile soției și al fiului protagonistului. Scenele erau pregătite dinainte, cu Allakariallak (actorul lui Nanuk) făcând constant sugestii despre tipurile de acțiuni de inclus în film (**fig. 8.44**). Flaherty a inclus deopotrivă scene autentice și unele puse în scenă, ca aceea în care eschimoșii construiesc un iglu lăsând o latură deschisă pentru a putea fi filmați în interior.

Companiile hollywoodiene majore au refuzat să distribuie *Nanuk*, filmul fiind lansat de firma independentă Pathé Exchange. S-a bucurat de mare succes, în parte și datorită personalității șarmante a protagonistului său. În consecință, Paramount a susținut o expediție a lui Flaherty în Samoa pentru a realiza un film similar, *Moana*. A ajuns acolo în 1923, doar pentru a constata că indigenii adoptaseră obiceiuri occidentale. Flaherty și-a convins „actorii" să revină la îmbrăcămintea tradițională și, pentru a potența dramatismul filmului, să reconstituie un străvechi ritual al tatuajelor. Flaherty căzuse deja în patima sa notorie de a-și depăși cu mult bugetele și termenele de finalizare a proiectelor. *Moana* a putut fi lansat abia în 1926 și nu s-a bucurat de un succes comparabil cu al lui *Nanuk*. Flaherty nu va mai termina niciun film în următorii opt ani.

Triumful lui *Nanuk* le-a permis, de asemenea, producătorilor-regizori Ernest B. Schoedsack și Merian Cooper să realizeze primul lor lungmetraj, *Iarbă/ Grass: A Nation's Battle for Life* (1925). Finanțat și distribuit de Paramount, filmul prezenta o migrație plină de pericole a unor nomazi iranieni porniți în căutarea de pășuni pentru turmele lor (**fig. 8.45**). *Iarbă* s-a dovedit suficient de popular încât să le permită lui Schoedsack și Cooper să realizeze *Chang* (1928), povestea fictivă a unei familii de țărani care se confruntă cu pericolele din jungla siameză. *Chang* reflecta o mai mare atenție acordată de cineaști principiilor filmului de ficțiune, interesul tot mai mare al lui Schoedsack și

Scanned with OKEN Scanner

8.44. Acțiune atent înscenată în *Nanuk*, cu protagonistul pregătindu-se să-și lanseze caiacul și să se alăture tovarășilor lui în secvența de vânătoare.

Cooper pentru exotism fiind vizibil în producția lor ulterioară, *King Kong* (1933), unul dintre cele mai de succes filme hollywoodiene ale erei.

Forma documentară a cinematografului a fost importantă în mod special în Uniunea Sovietică. Acolo și-au găsit moduri de expresie toate cele trei tipuri de documentare: cel exotic, cel bazat pe înregistrarea realității și compilația.

Dziga Vertov a început să supervizeze realizarea buletinelor de actualități sovietice în timpul Revoluției Ruse. Până la începutul anilor 1920, își formulase teoria „cine-ochiului", susținând că obiectivul camerei, datorită capacității sale de înregistrare, e superior ochiului uman. Și-a testat această afirmație în 1922, printr-o nouă serie de buletine de știri, *Cine-Adevăr/ Kino-Pravda*. (Numele era preluat de la cel al ziarului național bolșevic *Pravda* (*Adevăr*), inițiat de Lenin în 1912.) Fiecare episod al seriei se concentra pe două sau trei evenimente actuale din viața cotidiană a locuitorilor din URSS. Vertov credea, de asemenea, că efectele speciale făceau parte din capacitățile superioare ale camerei de filmat de a capta adevărul. Așa că adeseori folosea efecte de divizare a ecranului (*split-screens*) sau supraimpresiuni pentru a comenta pe marginea subiectelor abordate (**fig. 8.46**). Vertov a realizat și documentare de lungmetraj, îmbinând imagini din realitatea imediată cu efecte speciale care revelau perspective ideologice. Când a fost introdus sonorul în filmele sovietice, Vertov a insistat să aibă la dispoziție un aparat portabil de înregistrare a sunetului pe care să-l ia cu el în diverse locații, în fabrici și în mine. Cu ajutorul lui a compilat sunetul din *Entuziasm – simfonia Donbasei/ Entuziiazm: Simfoniia Donbasu* (1931), un documentar despre primul plan cincinal al industriei oțelului.

În această eră, cineasta sovietică Esfir Șub a inventat, aproape de una singură, filmul de compilație. Ea remontase inițial, la începutul anilor 1920, filme străine care urmau să fie distribuite în URSS. Însă interesul său real era legat de filmul documentar. Șub aspira

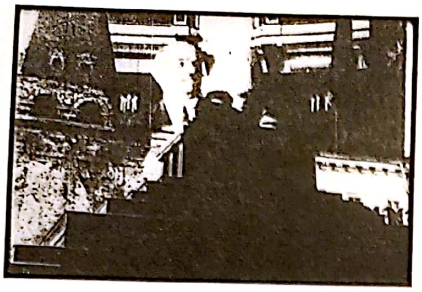
8.45. Un spectacol documentar cu miile de nomazi care traversează cu mult curaj munții înzăpeziți în căutarea de pășuni în filmul *Iarbă*.

să asambleze în construcții noi scene din buletine de actualități vechi și datate. Autoritățile sovietice au refuzat, până în 1926, să îi dea acces la astfel de materiale. Printre bobinele vechi, a descoperit filmările private ale Țarului Nicolae al II-lea, pe care le-a remontat în *Căderea dinastiei Romanov/ Padenie dinastii Romanovih* (1927) (**fig. 8.47**). Recepția favorabilă de care s-a bucurat filmul i-a permis să mai realizeze două astfel de lungmetraje: *Calea cea măreață/ Veliki put* (1927) despre Revoluția Rusă, și *Rusia lui Nicolae al II-lea și a lui Lev Tolstoi/ Rossia Nikolaia II i Lev Tolstoi* (1928), despre era pre-revoluționară. Fiindcă reușise să epuizeze în cele trei filme o mare parte a materialelor filmate pe care le descoperise, Șub și-a continuat cariera în era sonoră ca monteuză.

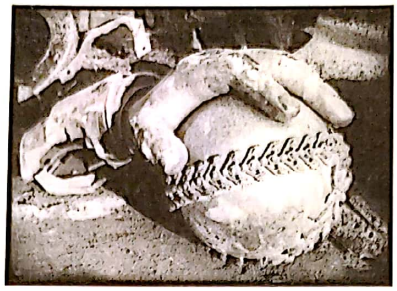
Conștienți de existența multor grupuri etnice care conviețuiau în noua Uniune Sovietică, regizorii au promovat un tip de exotism nu foarte diferit de cel afișat de Flaherty în *Nanuk*. În 1929, Victor Turin a realizat *Turksib*, descriind epocala construcție a căilor ferate transsiberiene. Deși filmul accentua reușitele statului sovietic, capta deopotrivă și reacțiile populațiilor indigene care trăiau de-a lungul căii ferate (**fig. 8.48**). Această predilecție spre exotism a contribuit la succesul din circuitul cinematografelor de artă occidentale al lui *Turksib*. La fel, în *Sarea Svanției/ Soli Svanetii* (1930), Mihail Kalatozov înregistra, în tot felul de detalii frumoase, eforturile autorităților de a aduce sare într-un sat din apropierea Mării Negre și a Mării Caspice.

Filmele lui Flaherty, ale lui Schoedsack și Cooper, ale lui Vertov, Șub și ale altora ca ei au avut un impact

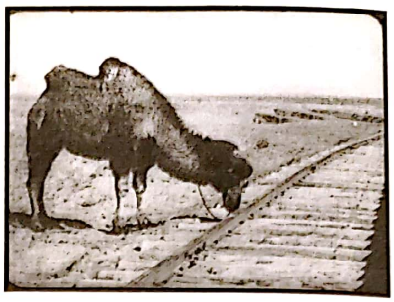
Scanned with OKEN Scanner



8.46. În *Kino-Pravda* (nr. 21, 1925), fața lui Lenin e supraimpresionată peste cerul de deasupra mormântului său.



8.47. În *Căderea dinastiei Romanov*, Esfir Șub include filmări din buletine de actualități cu distrugerea statuii Țarului Alexandru al III-lea la Moscova, în 1921.



8.48. Noua cale ferată e folosită pentru a priponi o cămilă în *Turksib*.

considerabil în anii 1930, când formatul de film documentar a devenit mai important.

FILMUL COMERCIAL ÎN PLAN INTERNAȚIONAL

Așa cum am arătat în Partea întâi a cărții, cinematograful a fost de la începuturi un fenomen internațional. Chiar și când Hollywoodul domina piețele mondiale și unele țări își dezvoltataseră stiluri distinctive, sute de alte filme care țineau la succes comercial au continuat să fie realizate anual în întreaga lume. Industriile anumitor țări au imitat modelul hollywoodian cât se poate de direct, în timp ce altele și-au dezvoltat stiluri particulare, deși în niciun caz avangardiste. Mai multe țări care realizaseră filme doar sporadic au început să producă mai mult, în timp ce în altele producția s-a diminuat.

Japonia

Unul dintre cele mai puternice sisteme de studiouri s-a format în Japonia, unde cineaștii au șlefuit un stil distinctiv. Primele studiouri au fost construite în timpul Războiului ruso-japonez (1904–1905). Victoria Japoniei a propulsat-o în categoria marilor puteri ale lumii. Dezvoltarea industrială s-a intensificat. Japonia livra echipamente militare țărilor europene aflate în conflict și a început să domine continentul asiatic în domeniul bunurilor de larg consum. Filmele americane au intrat pe piața japoneză, dar publicul de acolo, deși atașat de produsele hollywoodiene, le prefera pe cele naționale și susținea astfel producția locală.

Cele două companii puternice erau Nikkatsu și Shochiku. Nikkatsu (prescurtarea denumirii complete Nippon Katsudo Shashin) a fost fondată în 1912 prin fuziunea mai multor firme mici. Shochiku a fost fondată în 1920 de doi frați care dețineau un conglomerat de teatre kabuki și de vodeviluri. Atât Nikkatsu, cât și Shochiku erau integrate vertical, având companii de distribuție și săli de cinema. Industria și-a creat o identitate profesională prin formarea unei asociații comerciale și prin publicarea unei reviste de cinema, *Kinema Jumpo* („Epoca filmului").

În septembrie 1923, un cutremur a devastat Tokio, dar industria filmului a devenit mai puternică după acest moment complicat. Când au reconstruit sălile de cinema, proprietarii lor le-au mărit capacitatea și le-au modernizat. Exploatanții japonezi au avut de câștigat de pe urma importurilor de filme americane.

Filmând o producție în două săptămâni sau chiar mai rapid, Shochiku, Nikkatsu și zeci de alte studiouri mai mici lansau între 600 și 800 de filme anual. În 1928, Japonia producea mai multe filme pe an decât orice altă țară a lumii, o poziție pe care și-o va menține în următorul deceniu și o va recâștiga după cel de-Al Doilea Război Mondial. Producția era susținută de integrarea verticală a studiourilor, de investițiile marilor companii în alte domenii ale industriei de divertisment și de publicul urban ahtiat după filme.

Precum în alte țări, primele filme japoneze s-au inspirat din teatrul indigen. Cele două genuri majore erau *jidai-geki* (filmele istorice) și *gendai-geki* (filmele despre viața contemporană). Filmele *jidai-geki* împrumutau substanțial elemente din teatrul kabuki, mai ales filmele cu lupte cu săbii (*chambera*) care includeau samurai curajoși și scene cu acțiuni acrobatice. Filmele *gendai-geki* erau în mod uzual melodrame legate de povești de dragoste sau de viața de familie, fiind influențate de teatrul *shimpa*, modelat după drama

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

europeană din secolul al XIX-lea. Toate genurile au respectat convenția din teatrul kabuki de a distribui actori bărbați în roluri feminine.

Exploatarea filmelor a fost, de asemenea, marcată de teatrul tradițional. Proprietarii de săli de cinema erau în competiție directă cu spectacolele de kabuki, care durau uneori o jumătate de zi sau chiar mai mult. Programele de filme din orașele cele mai mari aveau tendința să fie lungi, durând uneori până la cinci ore. În plus, toate filmele erau acompaniate de un comentator, numit *benshi*. Stând lângă ecran, acest *benshi* (de obicei, un bărbat) explica acțiunea, imita dialogurile tuturor personajelor și le comenta comportamentul. Continuând tradiția naratorilor de pe scenele teatrelor de kabuki și ale teatrelor de păpuși, *benshii* completau spectacolul cinematografic cu un spectacol exaltant produs în timp real. Unii dintre ei au ajuns staruri, atrăgând spectatori indiferent de filmul pe care îl acompaniau.

După Primul Război Mondial, companiile au renunțat la tradițiile teatrale și au început să-și modernizeze filmele. La începutul anilor 1920, femeile au început să joace rolurile feminine. Importurile americane tot mai semnificative i-au încurajat pe cineaști să renunțe la stilul bazat preponderent pe planuri-secvență. Regizorii au adoptat principiile continuității hollywoodiene, iar prim-planul și plan-contraplanul au devenit extrem de populare în rândul lor. Regizorii *jidai-geki*, în mod special Masahiro Makino, aduceau mai multă intensitate secvențelor de acțiune folosind montajul alert specific americanilor. Unii regizori, precum Kaoru Osanai și Minoru Murata în al lor *Suflete pe drum/ Rojō no Reikon* (1921), au îmbinat interpretări actoricești teatrale cu un montaj în stil american și cu o construcție bazată pe flashbackuri.

Au apărut, de asemenea, genuri noi. Odată cu reconstrucția modernă a Tokioului după cutremurul din 1923, comedia urbană de maniere a devenit un gen important. Importurile americane au accelerat, și ele, modernizarea, ca atunci când Yutaka Abe și-a modelat filmul *Femeia care atingea picioarele/ Ashi ni sawatta onna* (1926) după *Cercul căsătoriei*, al lui Lubitsch. Un gen al „comediei salariaților" (*sarariman*) prezenta greutățile angajaților oprimați din diverse companii, aflați în căutarea succesului.

Puținele filme care s-au păstrat din această perioadă demonstrează că, în ciuda bugetelor mici, studiourile japoneze au reușit să creeze una dintre cele mai inovatoare cinematografii din lume. *O pagină de nebunie (1926)*, al lui Teinosuke Kinugasa (vezi *Amestecul trăsăturilor stilistice*, din acest capitol), e un experiment mai degrabă extrem, dar și filmele comerciale erau de un real dinamism pictural. Scenele de lupte cu săbii se bazau pe un montaj accelerat și abrupt, pe mișcări din mână ale camerei de filmat și pe mânuiri coregrafiate ale săbiilor (**fig. 8.49**); totodată, multe filme etalau compoziții în profunzimea câmpului și unghiuri și moduri de iluminare surprinzătoare (**fig. 8.50**). Narațiunile și stilul pline de imaginație din filmele japoneze ale anilor 1920 vor fi elaborate în capodoperele acestei cinematografii din deceniul următor.

Marea Britanie

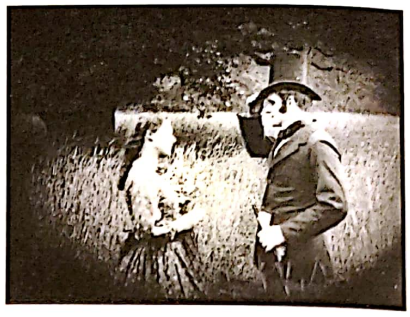
În anii postbelici, și industria de film britanică și-a propus, cu optimism, să concureze Hollywoodul, în mare parte prin imitarea metodelor acestuia. Producătorul-regizor pionier Cecil Hepworth și-a lărgit compania în 1919, și câteva alte firme importante, precum Stoll și Ideal, ambele formate în timpul războiului, au realizat filme ambițioase pe care sperau să le lanseze în Statele Unite. Dintre ei, Hepworth era principala persoană care realiza filme specific britanice. Sau cum spunea el însuși, „încă de la început am avut undeva în minte că trebuie să fac filme britanice, care să se petreacă pe un fundal rural britanic, să aibă o atmosferă britanică și să folosească un limbaj britanic".* Favoritul lui a fost *În lanul de secară/ Comin' Thro' the Rye* (1924), care valorifica frumusețile din Anglia rurală pentru a spune o poveste de dragoste de modă veche (**fig. 8.51**). În ciuda imaginilor filmate în locații reale, filmul nu a reușit să concureze cu succes producțiile hollywoodiene mult mai pline de viață care ocupau în jur de 90% din programele sălilor de cinema din Marea Britanie. La scurt timp după finalizarea filmului, Hepworth a intrat în faliment și a rămas în domeniu, coordonând un laborator de prelucrare a peliculei. Așa cum am văzut, tânărul care va deveni cel mai cunoscut regizor britanic, Alfred Hitchcock, realiza filme într-un stil mai curând european decât britanic (vezi *Amestecul trăsăturilor stilistice*, din acest capitol).

Altor cineaști britanici, care imitau filmele hollywoodiene fără a avea la dispoziție bugetele lor mari, le-a fost la fel de greu să concureze producțiile americane. La mijlocul anilor 1920, producția a scăzut dramatic. Într-un final, în 1927, guvernul a adoptat o lege a cotelor pentru a sprijini producția britanică. Investițiile au crescut treptat în ultimii ani ai

* Cecil Hepworth, *Came the Dawn: Memories of a Film Pioneer* (London: Phoenix House, 1951), p. 144.

8.49. Luptă cu săbii plină de dinamism în *Komatsu Riyuzo* (1930).

8.50. Proprietarul orb al fabricii din *Orașul iubirii/ Ai no machi* (1928, Tomotaka Tasaka) e luminat puternic din lateral.



8.51. Lanul de secară plantat pentru *În lanul de secară*. Ciclul său de creștere, de la plantare până la recoltare, creează un fundal bucolic pentru secvențele importante ale poveștii de dragoste centrale.

deceniului, deși cheltuielile legate de introducerea sunetului în 1929 i-au încetinit puțin revenirea. Dezvoltarea industriei britanice într-un sistem matur de studiouri se va realiza în anii 1930.

Italia

O situație oarecum similară a existat în Italia după război. Inițial, producătorii au încercat să readucă zilele de glorie ale producției italiene antebelice, reluând în principal formulele de succes ale acelei perioade. Filmele istorice costisitoare au continuat să joace un rol central. În 1923, Unione Cinematografica Italiana (UCI), o firmă majoră fondată cu patru ani mai devreme, a produs un *remake* fastuos după *Quo Vadis?*, marele succes din 1913. Bazându-se pe tactici asociate înfloritoarei mișcări Film Europa, UCI a angajat un cineast german care să coregizeze filmul împreună cu Gabriellino D'Annunzio. A cooptat și un director de imagine german, iar distribuția era, de asemenea, multinațională (**fig. 8.52**). Recepția călâie a filmului a semnalat că filmele istorice nu îi vor aduce Italiei fosta glorie pierdută. Au existat totuși mai multe astfel de încercări. În 1924, unul dintre cei mai importanți regizori italieni, Augusto Genina, a realizat *Cirano din Bergerac*, o ecranizare a piesei de teatru omonime scrise de Edmond Rostand. Producătorii au făcut o alegere neobișnuită, aceea de a aplica manual culori în întregul film, un lungmetraj de altfel cu o durată mare (**fig. color 8.1**). Un alt gen proeminent al perioadei a fost „filmul bărbatului puternic", de tipul lui *Maciste în infern/ Maciste all'inferno* (1926).

Competiția din partea filmelor americane și a altor importuri s-a dovedit totuși prea mare. La începutul anilor 1920, filmele italiene reprezentau doar 6 procente din totalul filmelor proiectate în Italia. În 1926, producția a scăzut până la 20 de lungmetraje.

În 1922, puterea politică a fost preluată de Partidul Fascist, al cărui lider, Benito Mussolini, considera cinematograful „cea mai puternică armă" a statului. În 1923, guvernul a fondat o nouă instituție, L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), care urma să producă documentare. Filmele de ficțiune au prezentat un interes mai scăzut pentru regimul fascist până în anii 1930.

Un eveniment notabil s-a petrecut la finalul erei mute. Alessandro Blasetti, liderul unui grup de tineri critici și teoreticieni care se opuneau dependenței continue de vechile formule, a debutat cu *Soare/ Sole*, în 1929. Pentru această poveste despre secarea unei mlaștini în scopuri agricole, Blasetti s-a inspirat substanțial din filmele sovietice de montaj și din alte filme europene de avangardă. Scurtul fragment păstrat până în zilele noastre cuprinde scene montate rapid pentru a potența situațiile conflictuale, tehnici subiective și unghiuri neobișnuite de filmare, toate combinate cu imagini uimitoare cu împrejurimile mlaștinii. Filmul lui Blasetti a primit multe laude, fiind considerat primul film fascist important. În următorii câțiva ani, când introducerea sunetului și creșterea sprijinului guvernamental au revigorat cinematografia italiană, Blasetti a devenit unul dintre cei mai importanți cineaști ai Italiei.

Alte țări producătoare de filme

Mai multe țări au început să lanseze producții în mod regulat. Adesea filmele lor erau realizate cu bugete

Scanned with OKEN Scanner

modeste și erau croite special pentru piața internă. Astfel de industrii au continuat să preia elemente din literaturile naționale, să folosească locații reale și să prezinte obiceiuri tradiționale pentru a-și departaja filmele de produsele hollywoodiene dominante.

De exemplu, deși în Cehoslovacia au fost realizate constant filme începând cu 1908, primul studio bine echipat pentru filmări a fost construit abia în 1921. În 1924, regizorul-actor Karel Lamač a construit un al doilea studio, Kavalírka. Aici, Lamač a realizat *Bravul soldat Švejk/ Dobrý voják Švejk* (1926), care a contribuit la crearea unei tradiții cinematografice naționale. Era bazat pe un roman popular de satiră la adresa militarismului scris de Jaroslav Hašek. Lamač a ales să ecranizeze câteva episoade ale vastei povești și a găsit un actor care semăna bine cu personajul Švejk din ilustrațiile ce acompaniau prima ediție a cărții (**fig. 8.53**).

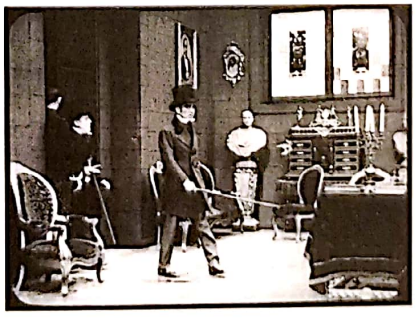
Cinematografia spaniolă s-a dezvoltat, și ea, ceva mai mult în această perioadă. În anii 1910, filmele spaniole erau, în general, adaptări ale unor piese de teatru. Firmele mici se deschideau și se închideau, deoarece investitorii se împotmoleau după ce produceau unul sau două filme. În anii 1920, s-au format companii mai mari și cu activitate de mai lungă durată, cea mai importantă fiind Film Española. Printre regizorii cei mai prolifici și mai populari se număra José Buchs. Filmul lui, *Curro Vargas* (1923), un film istoric plasat în secolul al XIX-lea, e tipic pentru producția națională a industriilor mai mici (**fig. 8.54, 8.55**). Publicul spaniol se bucura să vadă filme realizate pe plan local, iar producția a crescut până la 95 de lungmetraje în 1928. Introducerea sunetului a blocat însă temporar industria.

Producția din Belgia era chiar mai sporadică, dar câteva companii mici au realizat ocazional filme. În 1919, André Jacquemin a fondat o firmă, Le Film Cinématographique Belge, care a produs lungmetrajul *Portretul amiralului/ Le Portrait de l'amiral* (1922, regia François Le Forestier). O ecranizare a unui roman belgian, filmul folosea locații reale pentru a-și spori atractivitatea (**fig. 8.56**). Deși țintea în principal un public local, *Portretul amiralului* s-a bucurat de succes și în alte țări francofone.

Din când în când, o firmă dintr-o țară cu o producție mai mică lansa un film istoric de mare buget pentru a pătrunde astfel pe piața internațională. Producătorul austriac Alexander Joseph „Sascha" Kolowrat-Krakowsky a adoptat această tactică. A fondat firma Sascha în 1914. Kolowrat a vizitat Statele Unite pentru a studia metodele de producție. A decis că realizarea unor filme de mare spectacol era cea mai bună cale de a avea succes pe piața austriacă și, deopotrivă, pe cea americană. A produs două filme de mare buget, *Sodoma și Gomora* (1922) și *Luna lui Israel/ Die Sklavenkönigin* (1924), ambele regizate de cineastul maghiar Mihály Kertész. (Până la finalul deceniului, acesta va merge să lucreze la Hollywood sub numele de Michael Curtiz, regizând multe filme, între care și

8.52. *stânga* Actorul german Emil Jannings, unul dintre colaboratorii cooptați din străinătate pentru realizarea lui *Quo Vadis?*, în rolul lui Nero.

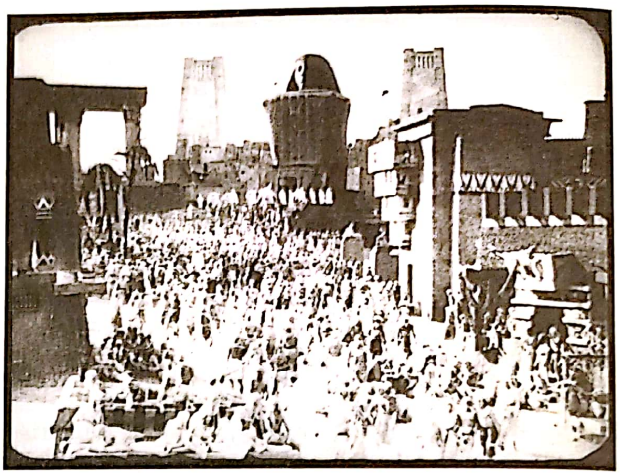
8.53. *dreapta* Protagonistul stângaci al filmului *Bravul soldat Švejk* se ridică după ce stătuse pe vine într-o latrină publică. Un ofițer în trecere îi oferă o medalie, la care acesta spune: „Asta arată că, te miri unde, norocul îi poate surâde unui soldat".



8.54, 8.55. *Curro Vargas* îmbină locații exterioare pitorești cu decoruri interioare construite pe scene demodate plasate în aer liber, precum secvența în care protagonistul intră de pe stradă într-o cameră luminată abundent de razele solare.

Scanned with OKEN Scanner

8.56. Secvență filmată în locație în *Portretul amiralului.*



8.57. O secvență cu mulțimi egiptene în *Luna lui Israel.*

Casablanca.) *Luna lui Israel* era un film istoric tipic, gândit în așa fel încât să fie atractiv la nivel internațional. Bazat pe romanul de aventuri al lui H. Rider Haggard, includea scene cu mulțimi de figuranți dispuși în decoruri imense (**fig. 8.57**), precum și efecte speciale impresionante cu Moise despărțind Marea Roșie în două. Astfel de filme aveau uneori succes pe piața internațională, dar nu erau suficiente pentru a consolida producția constantă dintr-o industrie minoră.

Introducerea sunetului la finalul deceniului a avut un impact major asupra cinematografiilor din multe țări, uneori unul pozitiv, alteori negativ.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA

A TREIA

DEZVOLTAREA CINEMATOGRAFULUI SONOR, 1926–1945

JT Vintage/Glasshouse Images/Alamy Stock Photo

Două transformări sociale majore au dominat perioada dintre 1930 și 1945: Marea Criză Economică și cel de-Al Doilea Război Mondial.

Pe 29 octombrie 1929 – în Marțea Neagră – prăbușirea bursei de pe Wall Street („the Wall Street Crash") a semnalat începutul depresiunii economice în America. Criza s-a răspândit rapid și în alte țări și a durat aproape toată perioada anilor 1930. Un număr imens de muncitori și-au pierdut locurile de muncă, băncile au dat faliment în număr-record, fermele au fost executate silit, industria de prelucrare a intrat în declin, iar valoarea banilor a scăzut drastic. Competiția acerbă pe piețele internaționale a spulberat spiritul de cooperare care începuse să se dezvolte între țările europene în anii 1920.

Toate aceste derapaje economice aveau loc în interiorul unui climat politic amenințător. Italia avea un guvern fascist încă din 1922. În 1933, Adolf Hitler a devenit cancelarul Germaniei, instaurând regimul nazist. Guvernul japonez se muta și el către extrema dreaptă, manifestându-și obiectivele imperialiste prin invadarea Manciuriei în 1931. În mai multe țări, rezistența partidelor socialiste în fața răspândirii fascismului a condus la o polarizare politică.

Statele Unite și aliații săi vest-europeni au încercat să-l potolească pe Hitler, dar invadarea Poloniei de către Germania la 1 septembrie 1939 a grăbit izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial. Puterile Axei – Germania, Italia și Japonia – se vor lupta cu Statele Unite, cu Europa de Vest și cu alte Puteri Aliate până în 1945. Chiar dacă în anumite părți ale lumii a provocat distrugeri masive, războiul a ajuns să stimuleze economia americană, țara revenindu-și din Criză în parte datorită extinderii industriei sale de armament.

Scanned with OKEN Scanner

Răspândirea filmului sonor a coincis cu primii ani ai Marii Crize Economice. Warner Bros. reușise să le adauge muzică și efecte sonore unora dintre filmele sale lansate în 1926 și 1927. Până în anul 1929, sunetul fusese deja adoptat de toate studiourile americane, iar cinematografele au fost și ele convertite rapid la sonor. În același an, primele filme americane cu sunet se bucurau de proiecții de succes în capitalele europene.

Investitori din mai multe țări au lucrat în același timp la dezvoltarea unor sisteme de sunet, iar sonorul a fost introdus în cinema prin modalități diferite în întreaga lume. La început, nivelul rudimentar al echipamentului de sunet a făcut ca multe filme să aibă un caracter static și mult prea vorbit. Cu toate acestea, încă din start, mai mulți regizori ingenioși au reușit să imprime filmelor lor sonore o anumită calitate vizuală și auditivă (Capitolul 9).

În anii 1930, majoritatea marilor companii de la Hollywood s-au confruntat cu dificultăți financiare; unele au dat chiar faliment. Totuși, ele au continuat să producă sute de filme pe an și să dezvolte noi tehnologii și noi genuri (Capitolul 10).

Sunetul a impulsionat anumite industrii naționale de film. Marea Britanie a construit un sistem de studiouri care îl imita pe cel de la Hollywood. Japonia și-a format propria variantă a sistemului hollywoodian și a reușit să preia controlul asupra pieței locale. Sectorul de producție al Indiei, deja unul bine pus la punct, a crescut în anii 1930, oferind populației sale diverse filme în limbi regionale și care conțineau secvențe muzicale (Capitolul 11).

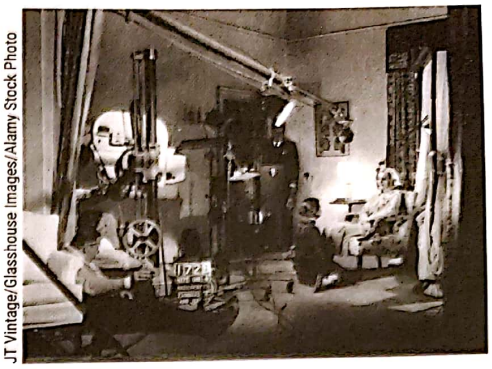
Regimurile autoritare din acea perioadă – atât cele de dreapta, cât și cele de stânga – au făcut ca unele guverne să preia controlul asupra unor întregi industrii cinematografice. Uniunea Sovietică a finalizat procesul de consolidare a industriei sale naționalizate, punând în aplicare politici stricte în materie de subiect și de stil. Naziștii au acționat cu mai multă precauție, dar și-au însușit treptat industria cinematografică germană, instaurând o cenzură strictă. Guvernul italian a avut o abordare diferită, oferind stimulente financiare companiilor cinematografice și încurajându-le să livreze publicului divertisment ușor (Capitolul 12).

Cinematograful francez a rămas într-o stare de criză continuă. Rețeaua sa de mici companii de producție nu a putut forma un sistem coerent de studiouri. Câțiva cineaști individuali și-au creat un stil liric cunoscut sub numele de realism poetic. La mijlocul deceniului, cineaștii de stânga au realizat filme optimiste în sprijinul guvernului Frontului Popular, care nu a rezistat la putere decât puțină vreme. Totuși, odată cu începerea războiului, Germania a avansat rapid în Franța, iar cineaștii de origine franceză care nu au fugit în exil s-au văzut nevoiți să lucreze sub controlul strict al ocupanților naziști (Capitolul 13).

Puterea tot mai mare a regimurilor fasciste a dus în țările occidentale, unde anumite guverne au sponsorizat filme despre realitatea imediată, la o orientare către documentarul politic. Câțiva cineaști experimentali au reușit să continue să lucreze independent, realizând filme care au rămas, în mare parte, în afara cinematografiei *mainstream* (Capitolul 14).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



JT Vintage/Glasshouse Images/Alamy Stock Photo

CAPITOLUL 9

INTRODUCEREA SUNETULUI

Majoritatea filmelor mute erau acompaniate de muzică interpretată live, variind de la un pian la o orgă sau, uneori, ajungând chiar la o întreagă orchestră. Efectele sonore erau, în linii mari, în concordanță cu acțiunea de pe ecran. În plus, încă de la începuturile cinematografului, inventatorii au încercat să alăture imaginii sunete reproduse mecanic, de regulă pe discuri de fonograf. Aceste sisteme au avut un succes minor înainte de jumătatea anilor 1920. Sunetul și imaginea s-au dovedit dificil de sincronizat, iar amplificatoarele și difuzoarele erau inadecvate pentru sălile de cinema.

Introducerea sunetului sincronizat este adesea plasată în 1927, când compania Warner Bros. a lansat filmul de mare succes *Cântărețul de jazz/ The Jazz Singer*. Însă invenția și diseminarea tehnologiei sonore s-au petrecut în ritmuri diferite de la o țară la alta și au implicat multe procedee și brevete concurente.

Sonorul a avut un impact și asupra stilului. Unii critici și regizori se temeau că secvențele lungi de dialog din piesele de teatru ecranizate vor elimina mișcările flexibile de cameră și montajul din epoca mută. Însă cei mai mulți cineaști au înțeles rapid că sunetul, folosit ingenios, putea fi o nouă resursă stilistică valoroasă. În 1933, Alfred Hitchcock semnala diferența dintre acompaniamentul muzical pentru filmele mute și coloanele muzicale din filmele sonore: „Am fost foarte interesat de muzică și de filme în epoca mută și am considerat întotdeauna că apariția sonorului ne-a deschis o nouă oportunitate majoră. Muzica de acompaniament ajunsese, în sfârșit, sub controlul celor care făceau filmul".* Acum sunetul și imaginea puteau fi îmbinate în feluri predictibile încă din timpul producției.

* Stephen Watts, „Alfred Hitchcock on Music in Films", *Cinema Quarterly 2*, nr. 2 (iarnă 1933/1934), p. 81.

SUNETUL ÎN STATELE UNITE ALE AMERICII

Dintre cele trei țări care au dominat tranziția lumii la sunet – Statele Unite ale Americii, Germania și URSS –, industria de film americană a fost prima care a trecut cu succes la producția sonoră. Directorii caselor de producție anticipaseră de multă vreme introducerea sunetului. Dar care dintre procedee avea să fie viabil tehnic și profitabil? O serie de alternative ajunseseră pe piață.

Lee de Forest și-a prezentat sistemul Phonofilm pentru prima dată în 1923. Acest procedeu de *înregistrare acustică pe peliculă* convertea sunetul în unde de lumină reproduse pe o bandă de celuloid care rula în paralel cu imaginile pe o peliculă standard de 35 mm (vezi fig. 9.8), ceea ce oferea avantaje de sincronizare. Dacă pelicula se rupea și era lipită, atunci se tăia din ea același număr de fotograme cu imagini și cu sunete. Întrucât de Forest era hotărât să rămână independent, compania sa a continuat să fie una minoră, în ciuda faptului că vânzarea în străinătate a drepturilor pentru patentul Phonofilm a accelerat extinderea sonorului în anumite țări.

Între 1910 și începutul anilor 1920, Western Electric, o firmă subsidiară a uneia dintre cele mai mari companii din lume, American Telephone & Telegraph, lucra la dezvoltarea de sisteme de înregistrare, de amplificatoare și de difuzoare. Beneficiind de resurse serioase de finanțare, cercetătorii angajați de companie au combinat aceste componente în așa fel încât sunetul imprimat pe discurile de fonograf să ruleze satisfăcător în sincron cu imaginile. În 1925, Western Electric și-a lansat pe piață sistemul de *înregistrare acustică pe disc*, dar majoritatea studiourilor hollywoodiene erau prea reticente în a-l adopta.

Warner Bros. și Vitaphone

Sistemul Western Electric a devenit disponibil într-o perioadă în care Warner Bros., pe atunci o mică întreprindere, era în curs de extindere. Cu susținere financiară din partea Wall Street-ului, Warner Bros. a investit în deschiderea unor filiale de distribuție și a unor săli de cinema, încercând să devină integrată vertical și a fondat, de asemenea, un post de radio în Los Angeles pentru a-și promova filmele. Echipamentul radio a fost pus la dispoziția companiei de Western Electric, care a reușit să-l facă interesat pe Sam Warner și de sistemul lor de înregistrare cinematografică.

La început, Warner Bros. considera că sunetul e un substitut mai ieftin pentru divertismentul *live* din cadrul programelor de filme. Prin înregistrarea numerelor de vodevil și folosirea acompaniamentului de orchestră pentru lungmetraje, putea face economii la plata personalului angajat în propriile săli și putea mijloci beneficii similare altor exploatanți. Compania a semnat contracte de exclusivitate cu mari soliști, cu actori de comedie și alți interpreți. Warner Bros. a testat procedeul Vitaphone la o serie de scurtmetraje. Prima proiecție publică, din data de 6 august 1926, începea cu opt scurtmetraje, incluzând un discurs ținut de Will Hays și o arie de operă. Lungmetrajul *Don Juan* (Alan Crosland), cu John Barrymore, conținea muzică înregistrată, dar nu și dialoguri. Proiecția a avut succes, iar Warner a produs ulterior mai multe scurtmetraje și lungmetraje cu pasaje muzicale.

Pe 6 octombrie 1927 a avut loc premiera filmului *Cântărețul de jazz*. Majoritatea secvențelor aveau doar acompaniament de orchestră, dar în patru dintre ele starul de vodevil Al Jolson cânta și chiar rostea câteva vorbe („Încă n-ați auzit nimic"). Succesul fulminant al filmului indica faptul că sunetul ar putea deveni mai mult decât un simplu mijloc ieftin de a produce scheciurile teatrale și muzica. Warner Bros. a produs mai multe „filme parțial vorbite", iar primul „film integral vorbit", *Luminile New Yorkului/ The Lights of New York* (Bryan Foy), din 1928, a devenit, de asemenea, un *hit*.

Adoptarea procedeului de înregistrare a sunetului pe peliculă

Warner Bros. a fost prima companie de filme sonore, însă o a doua îi urma îndeaproape. În perioada în care Western Electric își dezvolta sistemul de sunet înregistrat pe disc, doi ingineri, Theodore Case și Earl Sponable, au creat sistemul de sunet înregistrat pe peliculă, bazat parțial pe procedeul Phonofilm al lui de Forest. Fox Film Corporation a investit în sistemul Case-Sponable. La fel ca Warner Bros., și Fox era o companie mică, dar în curs de extindere, care spera ca sonorul să îi aducă un avantaj competitiv. Fox a schimbat denumirea sistemului din Case-Sponable în Movietone și l-a prezentat în 1927 prin scurtmetraje care ilustrau numere de vodevil și cuplete muzicale. Proiecția a fost un succes, însă Fox avea să constate la scurtă vreme că majoritatea artiștilor de renume semnaseră deja contracte de exclusivitate cu Warner Bros. Fox s-a axat ulterior pe jurnale de actualități

Scanned with OKEN Scanner

sonore, printre care și reportajul extrem de popular despre zborul individual al lui Charles Lindbergh la Paris. Fox a folosit o coloană sonoră Movietone pentru lungmetrajul lui F.W. Murnau din 1927, *Aurora/ Sunrise* (vezi *Murnau și influența lui la Fox*, din Capitolul 7), și a produs câteva filme parțial vorbite în 1928.

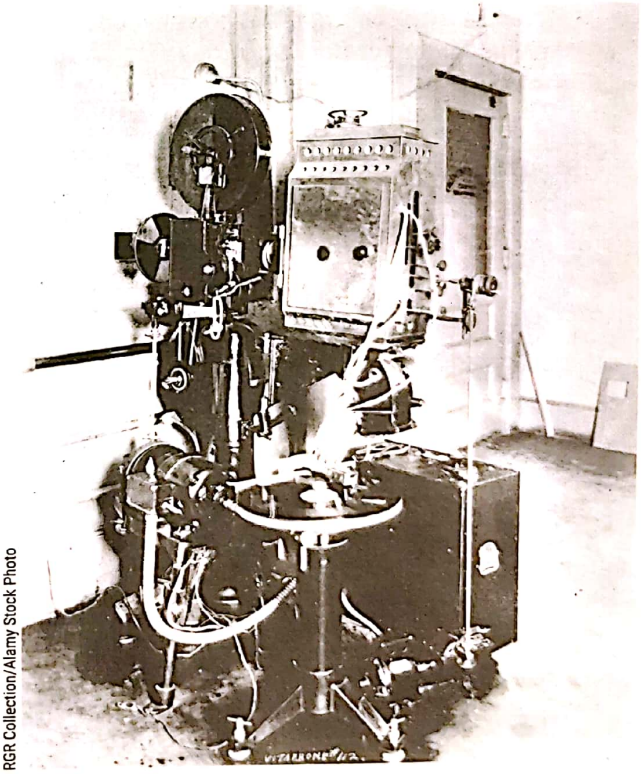
Următorul procedeu important utiliza, de asemenea, tehnologie de înregistrare a sunetului pe peliculă și era dezvoltat de Radio Corporation of America (RCA, o firmă subsidiară a companiilor General Electric și Westinghouse). Cunoscut popular ca Photophone, sistemul a fost prezentat la începutul lui 1927 și, pentru o perioadă scurtă, părea că va fi un concurent redutabil al celui mai de succes procedeu de până atunci, sistemul Vitaphone, deținut de Warner Bros., în cursa pentru standardizare industrială.

Cele mai mari cinci case de producție de la Hollywood din acel moment – MGM, Universal, First National, Paramount și Producers Distributing Corporation – au acționat cu prudență în privința introducerii sonorului. Dacă firmele acționau individual, ar fi putut alege sisteme incompatibile. Cum în sălile deținute de fiecare dintre ele trebuia să fie difuzate și filme produse de alte companii, lipsa unui standard comun le-ar fi putut afecta afacerile. În februarie 1927, acestea au semnat *Acordul Celor Cinci Mari**, prin care se angajau să acționeze împreună în adoptarea celui mai avantajos sistem de sonorizare. Cele două opțiuni principale erau sistemul de sunet pe disc dezvoltat de Western Electric și cel de sunet pe peliculă dezvoltat de RCA. Până în 1928, Western Electric a reușit să pună, de asemenea, la dispoziția companiilor tehnologie de înregistrare a sunetului pe peliculă, oferindu-le, în același timp, contracte mai avantajoase. Cele Cinci Mari au optat pentru sistemul dezvoltat de Western Electric.

Întrucât multe cinematografe instalaseră deja proiectoare adaptate pentru fonograf, companiile hollywoodiene au continuat timp de câțiva ani să lanseze câte două copii pentru majoritatea filmelor: unele cu discuri de fonograf și altele cu sunet pe peliculă **(fig. 9.1)**. Doar Warner Bros. a continuat să folosească discuri în producție, însă în 1931 s-a aliniat la restul industriei, trecând la sunet înregistrat pe peliculă.

Photophone, sistemul respins al celor de la RCA, nu a dispărut cu totul de pe piață. David Sarnoff, directorul general al RCA, a înființat o nouă companie de film integrată vertical. A cumpărat deopotrivă Film Booking Office, obținând în acest fel un canal de distribuție și un studio, și circuitul de săli de vodevil Keith-Albee-Orpheum, pe care le-a transformat în săli de cinema. În octombrie 1928, Sarnoff a înființat Radio-Keith-Orpheum, cunoscut ca RKO. Având în vedere că Photophone era compatibil cu sistemul Western Electric, multe cinematografe din Statele Unite ale Americii au cumpărat echipament Photophone, iar sistemul s-a bucurat și de un succes considerabil în afara țării.

Odată ce companiile hollywoodiene au hotărât ce procedee urmau să adopte, au trecut rapid la instalarea echipamentului în sălile de cinema. Cinematografele independente foloseau adesea sisteme de sonorizare mai ieftine. Multe cinematografe mai mici nu-și puteau permite să cumpere niciun echipament de sonorizare, deoarece extinderea sonorului a coincis cu începutul Marii Crize Economice. Prin urmare, multe filme americane se lansau atât în versiune sonoră, cât și mută. Cu toate acestea, până la jumătatea lui 1932, tranziția la sunet în Statele Unite ale Americii era aproape finalizată.



RGR Collection/Alamy Stock Photo

9.1. Înainte de adoptarea înregistrării sunetului pe peliculă, multe cinematografe foloseau proiectoare precum acest model de la Western Electric, care sincroniza discurile de fonograf în timp ce se proiecta filmul.

* În original, engl.: *Big Five Agreement.* (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

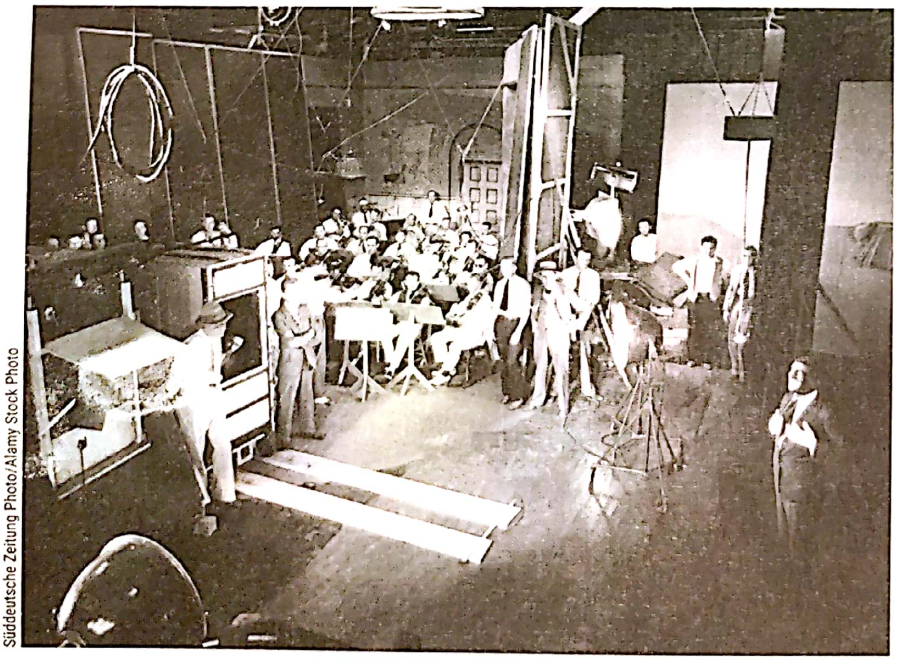
TEHNOLOGIA SONORĂ TIMPURIE ȘI STILUL CLASIC

Tehnologia sonoră timpurie a ridicat probleme stilistice pentru industria de film. Primele microfoane captau orice zgomot de pe platou. Camerele huruiau în timpul filmării și trebuiau amplasate în cabine izolate fonic. Mai mult decât atât, la început toate sunetele aferente unei secvențe trebuiau să fie înregistrate deodată; nu se „mixau" piste sonore trase separat. Pentru ca muzica să fie audibilă, era necesar ca muzicienii să cânte la instrumente în apropierea platoului în timp ce se filma secvența în cauză. Amplasarea microfonului limita acțiunea, fiind adesea suspendat deasupra platoului printr-un sistem greu de pârghii, de unde atârna deasupra capetelor actorilor (**fig. 9.2**).

În fotografie se văd două camere cu care se filmează un număr simplu de musical. Această tehnică, *filmarea simultană cu aparate multiple*, a fost adoptată la scară largă deoarece fiecare secvență trebuia să fie filmată în întregime în priză directă. Deși ar fi fost mai ușor să filmeze toată acțiunea într-un cadru lung, cu o singură cameră, cineaștii nu doreau să renunțe la flexibilitatea și emfaza aferente sistemului de montaj de continuitate din epoca mută. Pentru a putea folosi mecanisme precum cadrele de localizare, planurile-detaliu și cadrele de tip plan/contraplan și a putea potrivi sunetul și mișcările buzelor cursiv de la un cadru la altul, regizorii filmau o secvență dintr-o varietate de poziții. O cameră putea să aibă un obiectiv standard și să filmeze la plan întreg, în timp ce o alta, din următoarea cabină, filma la plan mediu cu un teleobiectiv, iar o a treia filma acțiunea dintr-un unghi ușor diferit. Uneori se foloseau chiar mai mult de trei camere.

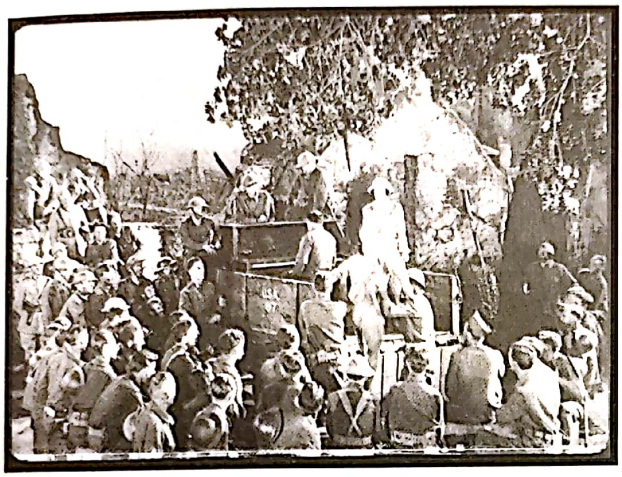
Până și pentru scurtmetrajele Vitaphone produse de Warner Bros., care propuneau, în mare parte, momente de muzică clasică și numere de vodevil, s-au folosit aparate multiple pentru a permite schimbările de încadratură. Spre exemplu, *În spatele tranșeelor/ Behind the Lines*, din cel de-al doilea program Vitaphone (filmat în august 1926), îl prezintă pe Elsie Janis, un actor popular de divertisment din timpul războiului, cum dirijează un grup de soldați care interpretează o serie de cântece; acțiunea de șapte minute a filmului a fost filmată cap-coadă din două poziții diferite ale camerei. În versiunea finală, se taie înainte și înapoi între aceste două puncte de vedere (**fig. 9.3, 9.4**).

În lungmetraje, filmarea simultană cu camere multiple nu replica propriu-zis stilul din filmele mute. Prezența cabinelor voluminoase îngreuna obținerea unor încadraturi precise; într-o secvență de conversație, de pildă, un cadru putea fi tras dintr-un unghi perpendicular în raport cu personajele, în timp ce contraplanul putea fi din profil (**fig. 9.5–9.7**). De asemenea, anumite porțiuni din spațiu se suprapuneau adesea de la un cadru la altul (**fig. 9.8–9.10**), ca urmare a faptului că aparatele de filmat erau de regulă aliniate în fața spațiului de joc. În treacăt fie spus, în primii ani ai sonorului, banda de sunet era localizată în partea stângă a cadrului dreptunghiular folosit



Süddeutsche Zeitung Photo/Alamy Stock Photo

9.2. Al Jolson, grimat în negru pentru rolul din *Cântărețul nebun* (1928), este filmat din două cabine de filmare. Orchestra este pe scenă pentru a asigura acompaniamentul muzical. Microfoanele suspendate deasupra orchestrei și a lui Jolson conduc sunetul într-o cabină de înregistrare care nu se vede în imagine. Scândurile de pe podea permit cabinei centrale să fie trasă înspre star pentru un cadru de travling înainte.



9.3, 9.4. În *În spatele tranșeelor*, un racord perfect de mișcare leagă punctele de stație a două camere folosite pentru filmarea secvenței: un soldat se urcă într-o remorcă de camion folosită pe post de scenă. A se observa fundalul teatral din studioul de sunet de la Warner Bros.

9.5–9.7. Într-o secvență din *Luminile New Yorkului* filmată simultan cu aparate multiple, o cameră îi arată pe Hawk și pe cei doi bătăuși care îl însoțesc, o a doua folosește teleobiectivul pentru a obține o imagine mai apropiată cu ei din unghi frontal, iar o a treia, filmată tot cu teleobiectiv, îl încadrează pe Hawk din profil.

9.8–9.10. În *Aleluia* (1929, King Vidor), trei cadre redau acțiunea din puncte de stație asemănătoare; a se observa cum personajul central este văzut în partea stângă a fotogramei din al doilea cadru și apoi în partea dreaptă în cel de-al treilea.

Scanned with OKEN Scanner

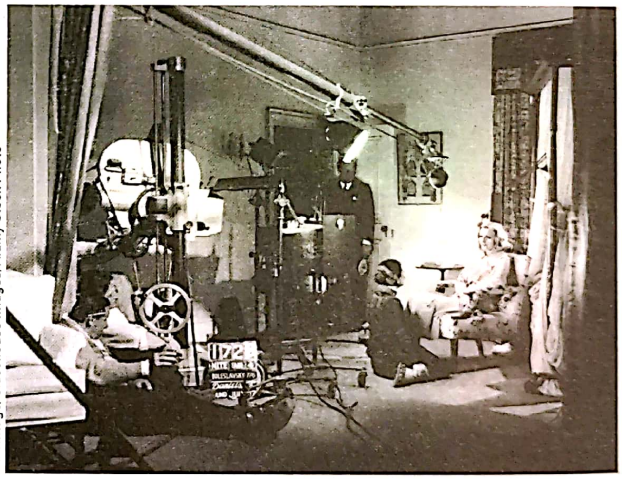
doar pentru imagine în epoca mută. De aceea multe filme sonore timpurii au imaginea în raportul 4:3, 1:1,33 (vezi fig. 9.9). Academia Americană a Artelor și Științelor Filmului a recomandat la scurt timp introducerea de benzi negre în partea de sus și de jos a imaginii pentru a recrea cadrul într-un raport de 1:1,375; acest *raport impus de Academie* (*Academy ratio*, în original) a rămas etalonul până la apariția formatului lat din anii 1950.

Alegerile cineaștilor au fost limitate și de alte particularități ale tehnologiei sonore timpurii. Cabinele de cameră aveau roți, însă acestea serveau de regulă doar la mutarea aparatului între schimbările de decor, fiind în general prea zgomotoase și incomode pentru a permite mișcări de travling. În schimb, operatorii de cameră puteau face mișcări scurte de panoramare prin geamurile cabinei pentru a păstra acțiunea în centru. Prin urmare, cadrele scurte panoramate au devenit o particularitate stilistică mai des întâlnită decât în epoca mută. La început, microfoanele nu aveau acuitate, motiv pentru care studiourile insistau adesea ca actorii să ia lecții de dicție și să vorbească mai rar și mai clar. Multe filme sonore timpurii au un ritm mai lent, iar interpretările par bombastice pentru urechile moderne.

Tehnicienii s-au mișcat rapid pentru a rezolva astfel de probleme. Studiourile au construit carcase de insonorizare metalice căptușite care făceau ca aparatul de filmat să devină silențios și care erau mult mai puțin incomode decât cabinele. Apoi au urmat girafele pentru microfon (*boom*-urile), stative mobile care deplasau microfonul deasupra capului actorilor pentru a urmări sursele de mișcare sau pentru a alterna de la un actor la altul (**fig. 9.11**). Probabil aspectul cel mai important a fost că, începând cu 1931, a devenit posibilă înregistrarea mai multor piste sonore ale unei secvențe înainte de a le armoniza pe o singură bandă finală. Coloana muzicală putea fi adăugată după ce secvența era filmată, iar cântecele preînregistrate puteau fi difuzate prin *playback* în așa fel încât soliștii să-și poată sincroniza mișcarea buzelor în timpul filmării. Din acel moment, mixerele de sunet au putut combina cursiv dialogul, muzica și efectele sonore. Filmarea cu mai multe aparate simultan nu mai era necesară.

În scurt timp, o altă inovație, *înregistrarea cu pistă simetrică*, a redus zgomotul de fond și distorsiunea de joasă frecvență, permițând totodată și înregistrarea mai multor piste. Textura sonoră a secvențelor a căpătat adâncime și densitate. Într-un restaurant, dialogul principal putea să se distingă de un fundal, atent controlat, alcătuit din clinchetul tacâmurilor de argint și din conversații estompate. De-a lungul următoarelor decenii, inginerii americani aveau să îmbunătățească sunetul de film.

Nu este lipsit de importanță că unii cineaști, majoritatea din alte țări, au evitat sistemul constrângător de filmare simultană cu aparate multiple sau l-au folosit cu moderație. Sacrificând perfecțiunea sincronizării buzelor și a racordurilor de mișcare ce putea fi atinsă prin tehnologia de la Hollywood, aceștia filmau o mare parte din material fără sunet și îl dublau ulterior, indiferent cât de vag se potrivea cu imaginile. Asta le-a permis efectuarea de mișcări de cameră, un decupaj dinamic gândit dintr-o gamă largă de unghiuri și alte tehnici rar folosite în filmele sonore timpurii de la Hollywood.



JT Vintage/Glasshouse Images/Alamy Stock Photo

9.11. Regizorul Richard Bolesławski pe platoul filmului *Vălul pictat/ The Painted Veil* (1934). Camera este închisă într-o carcasă de insonorizare, iar microfonul e montat pe o girafă deasupra actorilor Soo Young și Greta Garbo.

Sunetul și producția cinematografică

Cineaștii și tehnicienii au avut dificultăți în a se adapta la noua tehnologie, nefamiliară și adesea imperfectă. Microfoanele nu aveau acuitate și erau greu de mutat; mixarea pistelor de sunet era dificilă, iar scenele trebuiau frecvent filmate simultan cu camere multiple încastrate în cabine izolate fonic (vezi *Tehnologia sonoră timpurie și stilul clasic*, din acest capitol).

Scanned with OKEN Scanner

Deși multe filme sonore timpurii erau statice și pline de dialoguri, unii cineaști au găsit soluții creative pentru a gestiona limitările. Musicalul, un gen prilejuit de noua invenție, oferea oportunități pentru utilizări ingenioase ale sunetului. Până și un musical insipid de culise, ca filmul de mare succes *Melodia Broadwayului/ The Broadway Melody* (1929, Harry Beaumont), avea pasaje inventive. Începutul, plasat într-un ansamblu de săli de repetiție, creează o cacofonie prin interpretarea simultană a unor melodii diferite, precum și prin treceri abrupte de la un sunet la altul pe măsură ce se intră și se iese din cabinele izolate fonic. *Aplauze/ Applause* (1929), filmul lui Rouben Mamoulian, un alt musical despre lumea *show business*-ului, a contribuit la reintroducerea mișcărilor ample de cameră în filmul sonor.

Ernst Lubitsch a transferat inventivitatea din filmele sale mute în *Parada dragostei/ The Love Parade* (1929), un musical de epocă plasat într-o țară mitică est-europeană. Într-o comedie cu inversări de roluri de gen, contele Albert o ia de soție pe regina Louise doar ca să descopere că nu are niciun fel de autoritate, nici în căsnicie, nici în treburile de stat. Deși filmul a fost turnat predominant în studio, Lubitsch a evitat să filmeze simultan cu aparate multiple pentru majoritatea secvențelor, preferând doar să-i instruiască pe actori să-și încheie replicile cu câteva secunde înainte de finalul cadrului filmat și să reînceapă să vorbească cu câteva secunde după ce începea următorul. În absența unui dialog suprapus peste tăietură, sunetul era mult mai ușor de montat.

Anumite numere de musical evitau filmarea simultană cu camere multiple prin folosirea sugestivei „amprente Lubitsch"*. În timp de contele stă la fereastră cântând „Paris, rămâi, te rog, la fel"**, Lubitsch trece la contraplanuri cu femei atractive care îl privesc din spatele altor ferestre – probabil unele dintre multele lui amante. Atenția se mută apoi la o altă fereastră, unde valetul contelui cântă un alt vers, urmat de contraplanuri cu servitoare care îl privesc, tot cu substrat romantic. Apoi, la o altă fereastră, câinele contelui latră oarecum aceeași melodie, în timp ce câteva cățele vin să-l asculte din tufișurile din apropiere.

Aleluia/ Hallelujah (1929, King Vidor) eluda obstacolele stilistice în alte feluri. Vidor convinsese MGM să producă un musical doar cu actori afro-americani. Cum nu era disponibil niciun echipament de sunet portabil, aproximativ o jumătate din material a fost filmat mut în locație, cu sunetul adăugat ulterior. În absența cabinelor de izolare fonică, Vidor putea muta cu ușurință camera de filmat în exterior. Pentru *Aleluia* s-au folosit filmări simultane cu aparate multiple pentru câteva secvențe (vezi fig. 9.8–9.10). Însă până și aceste filmări de studio au o caracteristică distinctivă, deoarece actorii au improvizat o bună parte din dialoguri, fie că erau postsincronizate sau filmate în priză directă. Aceștia adesea vorbesc alert, întrerupându-se unii pe alții, ceea ce generează un ritm mai vioi decât în majoritatea filmelor sonore timpurii.

Deși studioul de producție a insistat să fie incluse două cântece compuse de Irving Berlin, coloana sonoră a filmului pune accentul pe muzica tradițională și pe cântecele religioase afro-americane. Interpreții cântă la banjo, la kazoo și la armoniul de biserică. În ciuda tratării oarecum melodramatice a practicilor religioase și sexuale ale negrilor sudiști din *Aleluia*, încercarea de a aborda un mediu în mare măsură neglijat de Hollywood, precum și folosirea creativă a sunetului au făcut din el un film important.

Experimentele din producția de sunet erau uneori egalate de inovări în exploatare. Pentru filmul epopeic despre Primul Război Mondial, *Îngerii infernului/ Hell's Angels* (1930), producătorul și regizorul Howard Hughes a creat un sistem de sonorizare cu piste multiple pentru a fi folosit în anumite săli. Luptele aeriene au fost înregistrate pe o bandă separată de 35mm, redate cu un proiector special și transmise către un rând suplimentar de difuzoare. Motoarele gălăgioase ale avioanelor, împușcăturile și lansările de rachete au creat un nivel de sunet de cinci ori mai ridicat decât în mod obișnuit. Inovația lui Hughes anticipa difuzarea sunetului pe piste multiple care avea să fie introdusă în anii 1950.

GERMANIA CONCUREAZĂ HOLLYWOODUL

Împărțirea plăcintei internaționale

În 1918, trei inventatori au propus un sistem german de înregistrare a sunetului pe peliculă, Tri-Ergon. Din 1922 până în 1926 au încercat să introducă procedeul, iar compania-mamut Ufa i-a acordat multă atenție. Însă probabil din cauza problemelor financiare ale studioului de la jumătatea anilor 1920, Ufa nu a trecut la producția de filme sonore.

* În original, engl.: *The Lubitsch touch.* (n.t.)
** În original, engl.: *Paris, Please Stay the Same.* (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

În august 1928, mai multe companii internaționale au semnat un acord pentru schimbul de licențe asupra brevetelor de invenție, printre care și cele pentru Tri-Ergon, și au format Tonbild-Syndikat, de regulă menționat ca Tobis. Câteva luni mai târziu, mari firme de electronică și înregistrare au creat o a doua companie, Klangfilm, pentru a promova un alt sistem de sunet înregistrat pe peliculă. În martie 1929, cele două companii au fuzionat în Tobis-Klangfilm, care în curând avea să devină cea mai puternică firmă de sunet din afara granițelor Statelor Unite ale Americii. Încurajată de vestea succeselor înregistrate de Vitaphone, Ufa a semnat un contract cu Tobis-Klangfilm și a început să construiască studiouri de sunet.

Cercurile de interese care controlau Tobis-Klangfilm, printre care puternice grupuri financiare elvețiene și daneze, erau hotărâte să concureze cu firmele americane. Atunci când Warner Bros. a lansat filmul de mare succes *Cântărețul nebun/ The Singing Fool* (1928) la Berlin în 1929, Tobis-Klangfilm a obținut o interdicție judecătorească pentru a opri difuzarea acestuia. Firma susținea că echipamentul Vitaphone, pe care Warner Bros. îl instalase în sala de cinema, le-ar fi încălcat dreptul de proprietate intelectuală asupra brevetului. Când a devenit limpede că cei din conducerea Tobis-Klangfilm erau hotărâți să blocheze introducerea sistemelor de sonorizare americane în Germania, Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) a decis ca toate firmele americane să înceteze să mai trimită filme în cinematografele germane și a oprit importul de filme germane în Statele Unite.

Această perioadă de incertitudine a încetinit tranziția industriei de film germane la sonor. Producătorii ezitau să investească în filme sonore din lipsă de săli echipate și din teamă că nu le vor putea exporta în Statele Unite. Și de partea cealaltă, exploatanții ezitau să cumpere sisteme de proiecție scumpe din moment ce erau disponibile foarte puține filme sonore. Primul film german vorbit, *Țara fără femei/ Das Land ohne Frauen* (Carmine Gallone), a fost finalizat în 1928, dar producția și distribuția de sunet au luat avânt abia la începutul lui 1930. Până în 1935, aproape toate sălile din Germania erau utilate.

Între timp, firmele americane au descoperit că tentativele lor de boicot nu funcționau. Atât Warner Bros., cât și RKO au început să plătească taxe de difuzare către Tobis-Klangfilm în așa fel încât să-și exporte filmele și echipamentele sonore în Germania. Tobis-Klangfilm a înființat sucursale externe și a semnat contracte de cesiune a brevetului său cu companii de sunet din mai multe țări. Prin obținerea de interdicții judecătorești ulterioare pentru a bloca distribuția de echipamente americane în Elveția, Cehoslovacia și în alte părți, Tobis-Klangfilm amenința să controleze porțiuni extinse din piața globală.

În scurt timp, MPPDA și firmele asociate cu sistemul Western Electric au ajuns la o înțelegere cu Tobis-Klangfilm. Pe 22 iulie 1930, într-o întâlnire organizată la Paris, toate părțile s-au învoit să formeze un cartel internațional care avea să-și împartă piața globală. Tobis-Klangfilm a primit drepturi exclusive de vânzare a echipamentului de sunet în Germania, în Scandinavia, în cea mai mare parte din Europa de Est și Centrală și în alte câteva țări. Fabricanții americani au obținut controlul asupra Canadei, Australiei, Indiei, URSS și a altor regiuni. Unele țări, precum Franța, au rămas deschise la formula de piață liberă. Oricine distribuia filme sonore în oricare dintre aceste teritorii trebuia să plătească o taxă unui membru aferent al cartelului. Deși s-au intentat nenumărate procese legate de brevete și deși au avut loc dispute cu privire la taxele mari de difuzare la nivel internațional, cartelul mondial al filmului sonor a operat până în 1939, când a izbucnit cel de-Al Doilea Război Mondial.

Epoca timpurie a filmului sonor în Germania

În ciuda emigrării multor cineaști germani la Hollywood în anii 1920, epoca timpurie a filmului german sonor a înregistrat o ultimă perioadă de înflorire a creativității înainte de venirea la putere a regimului nazist, în 1933. Atât regizorii veterani ai filmului mut, cât și debutanți importanți au găsit căi inventive de a folosi sunetul și de a menține flexibilitatea stilistică a camerei în mișcare și a montajului elaborat.

Primul film sonor al lui Fritz Lang, un cineast esențial în mișcarea expresionismului german din anii 1920 (vezi *Mișcarea expresionistă germană*, din Capitolul 5), a rămas unul dintre cele mai remarcabile ale carierei sale. *M* (1931) spune povestea căutării unui criminal în serie care omoară copii. Acțiunile poliției pentru a-l captura pun probleme atât de mari lumii interlope din Berlin, încât infractorii se decid să prindă ei înșiși criminalul. Lang a ales să evite orice muzică nondiegetică, concentrându-se pe dialog și pe efecte sonore diegetice. Fără să acorde prea mult spațiu unor personaje individuale, a folosit tehnici de montaj de precizie pentru a se mișca rapid de la unele la altele.

Departe de a construi secvențe statice și lungi, Lang s-a folosit de sunet pentru a uni rapid acțiuni și spații

Scanned with OKEN Scanner

disparate. A experimentat cu *punți sonore*, care prelungeau sunetul de la o secvență la următoarea, și în special vocile – o tehnică ce nu avea să intre în uz decât abia în cinematograful hollywoodian modern (**fig. 9.12**). În punerea în scenă a două razii, Lang a folosit sunetul și imaginea pentru a construi paralele între poliție și lumea extrem de organizată a interlopilor, tăind alternativ între întâlnirile celor două grupuri (**fig. 9.13, 9.14**). Un anumit motiv sonor devine, de asemenea, un indiciu important: fluieratul melodic distinctiv al criminalului indică prezența sa în afara cadrului și duce în cele din urmă la prinderea lui.

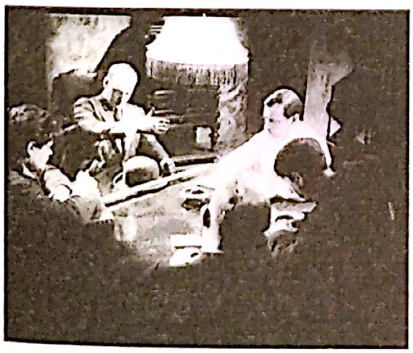
Înainte de a pleca din Germania, Lang a regizat, de asemenea, un *sequel* la filmul său din 1922, *Dr. Mabuse, jucătorul/ Dr. Mabuse, der Spieler*. În *Testamentul doctorului Mabuse/ Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), extrem de abilul infractor Dr. Mabuse continuă să-și conducă banda dintr-un azil psihiatric și chiar și de dincolo de mormânt.

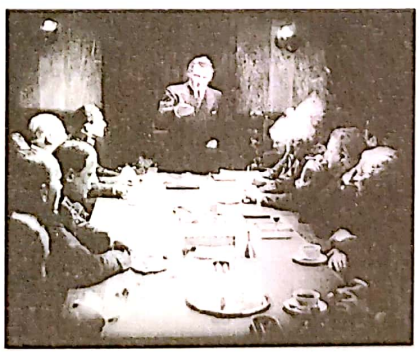
9.12. În *M*, în timp ce un criminalist dictează profilul constituției psihice anormale a unui criminal neidentificat, Lang taie la un cadru cu casa criminalului, unde acesta încearcă diverse expresii grotești în oglindă, timp în care continuă să se audă vocea criminalistului.

Regizorul veteran de filme mute G.W. Pabst a realizat în epoca sonoră timpurie trei filme notabile: *Westfront 1918* (1930), *Opera de trei parale/ Die 3 Groschen-Oper* (1931) și *Camaraderie/ Kameradschaft* (1931). Atât *Westfront 1918,* cât și *Camaraderie* erau filme pacifiste, pledoarii pentru concordie la nivel internațional, într-un deceniu în care naționalismul și militarismul erau în ascensiune în Germania. Primul film surprinde caracterul irațional Al Primului Război Mondial; al doilea îi prezintă pe minerii germani care își riscă viețile pentru a-și salva colegii de muncă francezi după un dezastru în mină.

Westfront 1918 articulează o poziționare antirăzboi prin apelul la un simbolism amar și printr-o descriere realistă a condițiilor de pe câmpul de luptă (**fig. 9.15**). O secvență îl arată pe protagonistul Karl cum se întoarce acasă în permisie și își găsește soția în pat alături de curierul măcelarului. Secvența include multe încadraturi ușor diferite pentru a urmări reacțiile lui Karl, care trece de la furie la resemnare amară. Pe punctul de a muri, Karl își iartă soția abia în secvența sfâșietoare de la final plasată într-un spital de campanie plin de soldați mutilați și pe moarte (**fig. 9.16**). Filmul se încheie cu insertul „Sfârșit?!", acompaniat de sunet de explozii. Pabst a realizat filme în Franța în cea mai mare parte din perioada regimului nazist (vezi *Emigranți în Franța,* din Capitolul 12), dar a revenit să lucreze în Germania în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial.

Regizorul de teatru Max Ophüls și-a început cariera cinematografică în epoca timpurie a filmului sonor. Prima lui realizare importantă a fost *Mireasa vândută/ Die verkaufte Braut* (1932), exponent al unui gen german foarte popular: opera comică. *Mireasa vândută* folosea câteva dispozitive stilistice ce aveau să caracterizeze stilul lui Ophüls, printre care mizanscena în profunzimea câmpului, mișcările elaborate de cameră și adresarea directă către spectatori. Prima operă de maturitate a lui Ophüls a fost *Flirt/ Liebelei* (1933),





9.13, 9.14. O tranziție de la un lider interlop gesticulând în timpul unei adunări, la un comisar de poliție care gesticulează asemănător creează un evident „racord de mișcare" și trasează o paralelă între cele două întâlniri (*M*).

Scanned with OKEN Scanner

povestea de dragoste dintre fiica inocentă a unui violonist și un locotenent elegant. Ophüls a devenit cunoscut pentru redarea unui romantism intens, în special prin mișcări elaborate ale camerei ce se învârte în jurul personajelor.

Unul dintre cele mai apreciate debuturi regizorale din epoca timpurie a filmului sonor din Germania a fost filmul lui Leontine Sagan *Fete în uniformă/ Mädchen in Uniform* (1931), despre o fată sensibilă, Manuela, trimisă la o școală privată condusă de o directoare tiranică (**fig. 9.17**). Manuela se îndrăgostește de singura profesoară înțelegătoare și, după ce îi declară dragostea la o petrecere, încearcă să se sinucidă. *Fete în uniformă* a fost o încercare timpurie, rar întâlnită, de a trata lesbianismul într-o cheie solidară.

Probabil cele mai de succes filme sonore timpurii – atât de pe piața germană locală, cât și în plan internațional – au fost musicalurile. Filmul *Congresul dansează/ Der Kongreß tanzt* (1931), în regia lui Erik Charell, îmbina costumele de epocă și decorurile luxuriante cu mișcările elaborate de cameră (**fig. 9.18**). Mai puțin grandios, dar nu și mai puțin vesel, a fost *Trei băieți și-o fericire/ Die Drei von der Tankstelle* (1930, Wilhelm Thiele). La începutul filmului, trei prieteni se întorc acasă, unde executorii îi deposedează de toată mobila pe care o dețin. Cei trei dansează, cântă un cântec fără noimă, „Cucu", și își iau un zglobiu rămas-bun de la fiecare obiect, pe măsură ce le e confiscat; secvența este filmată dintr-o varietate de unghiuri. În cele din urmă, cei trei decid să se mute la țară și sar pe fereastră direct în mașină.

La fel ca multe filme importante din epoca timpurie a sonorului, *Trei băieți și-o fericire* evită filmarea simultană cu aparate multiple și plasează acțiunea în afara studioului ori de câte ori e posibil. Cineaștii chiar au construit de două ori platoul de la stația de benzină Kuckuck („cucu", **fig. 9.19, 9.20**). Secvențele care puteau fi postsincronizate sau care foloseau doar muzică au fost filmate în platouri exterioare, iar cele care aveau nevoie de sunet sincron au fost filmate în studio.

Un musical de factură foarte diferită a devenit unul dintre cele mai vizionate filme sonore germane. Regizorul hollywoodian Josef von Sternberg a lucrat cu Emil Jannings (care colaborase cu von Sternberg la Hollywood înainte ca apariția filmelor sonore să îl constrângă să revină în Germania) la *Îngerul albastru/ Der blaue Engel* (1930). Filmul a făcut-o faimoasă la nivel mondial pe actrița de teatru și de film Marlene Dietrich.

Jannings îl interpreta pe profesorul Rath, un profesor de liceu reprimat și nepopular. În prima secvență, ambianța sonoră a străzii este folosită pentru a descrie cartierul mohorât în care acesta locuiește și obiceiurile lui matinale. Prima fisură din rutina lui este, de fapt, un moment de liniște în care îi fluieră canarului său

9.15. Un student epuizat, trimis din tranșee după ajutor, trece pe lângă un grup de soldați care construiesc sicrie, în timp ce o bombă explodează pe fundal în *Westfront 1918*.

9.16. Penultimul cadru din *Westfront 1918* îl arată pe Karl în pragul morții spunând că se va întoarce la soția sa infidelă pentru că „suntem cu toții vinovați".

9.17. Directoarea inspectându-le pe eleve în *Fete în uniformă*.

9.18. Timp de aproape trei minute camera o urmărește pe protagonista din *Congresul dansează* în timp ce se plimbă cu trăsura și cântă pe străzi, aclamată de toți trecătorii.

Scanned with OKEN Scanner

iubit, fără să primească un răspuns. Pasărea murise. Profesorul este transpus într-o lume complet diferită atunci când încearcă să-i prindă pe niște elevi la Îngerul Albastru, un bar sordid unde aceștia se duceau să o asculte pe cântăreața sexy Lola-Lola. El însuși se îndrăgostește de Lola, renunță la profesie pentru a se căsători cu ea și devine clovn pentru a se întreține.

Von Sternberg a evitat aproape integral filmarea simultană cu camere multiple, însă, în ciuda acestui fapt, a reușit să realizeze secvențe de dialog cu o excelentă sincronizare a mișcărilor buzelor (**fig. 9.21, 9.22**). *Îngerul albastru* este, de asemenea, faimos grație sunetului său justificat realist din afara cadrului. Zgomotul de clopoțel devine un motiv asociat cu viața dependentă de rutină a lui Rath. Atunci când le dă elevilor de scris un eseu ca să-i pedepsească, nu se aude absolut nimic când aceștia scriu; deschide o fereastră și auzim un cor de băieți cântând în apropiere. Dincolo de folosirea ingenioasă a sunetului, succesul internațional al *Îngerului albastru* se datorează în parte și interpretării erotizate a lui Dietrich, în rolul Lolei. Rolul i-a deschis drumul către o carieră la Hollywood, unde a realizat câteva filme importante alături de von Sternberg în anii 1930.

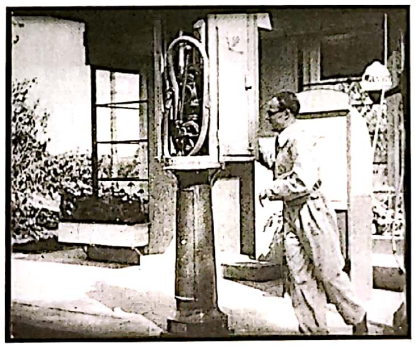
Până în 1933, toți acești regizori germani – Lang, Pabst, Ophüls, Sagan, Charell și Thiele – lucrau în afara Germaniei, în primul rând pentru că regimul nazist ajunsese la putere (vezi Capitolul 12).

URSS ÎȘI URMEAZĂ PROPRIA CALE SPRE SONOR

În timp ce țările vestice se luptau cu sisteme incompatibile și intrau în dispute privind patentele, instituțiile cinematografice sovietice centrale s-au ținut deoparte. Delegații de cineaști sovietici au mers în vizită la Hollywood pentru a studia tehnologia de sunet și metodele de producție de aici.

În 1929, inventatorii P.T. Tager și A. Șorin au anunțat că și-au perfecționat propriile sisteme, însă rezultatele au fost problematice, motiv pentru care oficialii au comandat echipament din Statele Unite. Tager și Șorin și-au îmbunătățit versiunile prin copierea dispozitivelor americane.

Primele filme sonore sovietice au apărut în martie 1930. În afara câtorva scurtmetraje de vodevil și de musical, sovieticii au produs un lungmetraj, *Planul marilor lucrări/ Plan velikih rabot,* în regia lui Abram Room, un documentar de compilație cu sunet dublat în postsincron prin intermediul sistemului Șorin. La acel moment, doar două cinematografe erau echipate pentru proiecția cu sunet. Următorul film lansat a fost documentarul lui Dziga Vertov, *Entuziasm – simfonia Donbassei/ Entuziazm* (1931), unde se folosise sistemul Șorin pentru înregistrarea sunetului în locație. A fost urmat de filmul lui Grigori Kozîntev și al lui Leonid Trauberg, *Singur/ Odna* (1931), și



9.19, 9.20. În fig. 9.19 cei trei protagoniști dansează în ritmul unei melodii preînregistrate, în decorul exterior al unei benzinării în *Trei băieți și-o fericire*; fig. 9.20 arată un al doilea decor, construit în studio și folosit pentru înregistrarea sunetului în priză directă.

9.21, 9.22. Un plan apropiat din *Îngerul albastru* asigură concordanța dintre mișcarea buzelor și replicile personajelor, deși secvența a fost filmată cu o singură cameră. A se observa cum capul Lolei este într-o poziție ușor diferită după tăietura de montaj și că Rath îi ține pudriera mai sus. Postúrile lor ar fi rămas neschimbate de-a lungul tranziției dacă ar fi fost filmați simultan cu aparate multiple.

Scanned with OKEN Scanner

de filmul lui Serghei Iutkevici *Munții de aur/ Zlatie gori* (1931). În același an, au fost relansate câteva filme mute în versiuni care includeau muzică și efecte sonore.

De-a lungul anilor 1930, progresul filmului sonor sovietic a fost încetinit de condițiile economice. Tranziția la sunet a început în timpul primului plan cincinal, când industria cinematografică încerca să devină autonomă la toate nivelurile. În plus, recesiunea lovise puternic Uniunea Sovietică; prețurile și cererea pentru principalele sale mărfuri de export, grânele și alte materii prime, scăzuseră dramatic. În 1931 s-au produs doar cinci filme sonore, iar numărul a crescut abia la 52 în 1939. Echiparea cu sunet a sălilor de cinematograf înainta lent. În 1933, la finalului primului plan cincinal, fuseseră echipate pentru proiecția cu sunet doar 224 din totalul de 25 578 de instalații cinematografice ale Uniunii Sovietice. Abia în 1938 s-a finalizat instalarea de echipamente de sunet în mai mult de jumătate dintre cinematografele sovietice. În cele mai multe zone rurale se difuzau copii deteriorate ale unor filme mute folosindu-se proiectoare învechite. Atunci când URSS a intrat în cel de-Al Doilea Război Mondial, în 1941, procesul de introducere a sunetului încă nu era încheiat.

În vreme ce mulți observatori din Vest se opuneau filmului sonor din teama că scenariile pline de dialoguri ar fi distrus din măiestria atinsă de cinematograful mut, celebrul text publicat în 1928, *Declarație despre sunet*, semnat de Serghei Eisenstein, de asociatul său Grigori Alexandrov și de V.I. Pudovkin, expunea o viziune mult mai flexibilă. Într-adevăr, și ei avertizau cu privire la „folosirea lipsită de imaginație [a sunetului] pentru «piese ale culturii înalte» și pentru alte construcții de ordin teatral". Dacă te limitezi la a filma personaje vorbind, spuneau aceștia, se distruge conceptul de montaj intelectual, care depinde de juxtapuneri abrupte. Ei susțineau că „doar *folosirea în contrapunct* a sunetului în raport cu fragmentul vizual din montajul intelectual deschide noi posibilități pentru dezvoltarea și perfecționarea montajului".* Mai exact, sunetul nu ar trebui pur și simplu să dubleze imaginea, ci să funcționeze ca o adiție la aceasta. Sunetul cu sursă în afara cadrului poate adăuga informație narativă, efectele sonore incongruente sau muzica pot schimba tonul unei secvențe, iar sunetele nondiegetice pot funcționa ca un comentariu ironic pe marginea acțiunii.

Cineaștii afiliați mișcării montajului sovietic au salutat sunetul ca un mod de a crea juxtapuneri și de a avea un efect mult mai puternic asupra publicului. De pildă, filmul lui Kozințev și Trauberg *Singur* a fost finalizat aproape în întregime ca un film mut, înainte de adăugarea unei coloane sonore. În loc să folosească doar dialog și efecte postsincronizate, cineaștii au profitat de noua tehnologie prin utilizarea unui sunet neașteptat și contradictoriu. Într-o secvență, protagonista dă un telefon (**fig. 9.23, 9.24**). Pe măsură ce se comută repetat dinspre interiorul spre exteriorul cabinei telefonice, auzim o succesiune inconsecventă de sunete. Afară auzim o rumoare de voci și mașini de scris dintr-un birou din apropiere; în interior, vocile continuă la același nivel, însă mașinile de scris nu se mai aud. După ce protagonista pune receptorul în furcă – fiind privită din exteriorul cabinei –, o tăcere bruscă și nejustificată se așterne. În niciun moment nu auzim vocea acesteia.

Primul film sonor al lui Pudovkin, *Dezertorul/ Dezertir* (1933), a fost ultimul film al mișcării de montaj sovietice. Sunetul este folosit în moduri expresive. Într-una dintre secvențe, coloana sonoră este montată foarte dinamic. Protagonista vinde un ziar muncitoresc pe stradă; în acest timp, un vals vesel nondiegetic este alternat cu voci diegetice feminine. Aceste sunete sunt auzite într-o succesiune mai rapidă, până când se disting alternativ doar o singură notă muzicală și un singur cuvânt. Mai există și o altă secvență în care sunetul este folosit cu ironie. La o cafenea în aer liber, un grevist disperat încearcă să fure mâncare de pe masa unui bogat. Cadrul cu bărbatul bogat durează aproximativ o jumătate de minut fără să existe aproape nicio mișcare, însă în acest timp se aude o muzică gălăgioasă și veselă (**fig. 9.25**). Când sosește mâncarea, muzica virează într-un ritm de conga care acompaniază încercarea de furt și izgonirea muncitorului. Această muzică „în contrapunct" creează o ironie conceptuală amară comparabilă cu construcția vizuală a secvenței „Pentru Dumnezeu și țară" din *Octombrie*, al lui Eisenstein.

O astfel de experimentare cu sunetul mergea însă în contra politicii oficiale a realismului socialist, instituită în 1934 (vezi Capitolul 12), iar în anii următori sunetul a fost pus în slujba unor scopuri mult mai directe.

* Serghei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin și Grigori Alexandrov, „Statement on Sound", în Richard Taylor și Ian Christie, ed., *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), p. 234.

Scanned with OKEN Scanner

9.23, 9.24. O secvență din *Singur* care creează un contrapunct prin folosirea de surse sonore contradictorii.

9.25. Contrapunct sonor în *Dezertorul,* al lui Pudovkin.

ADOPTAREA SUNETULUI ÎN PLAN INTERNAȚIONAL

Filmul cu sunet sincronizat a fost inventat în doar câteva țări, dar a devenit în scurt timp un fenomen internațional. Alte trei cinematografii au produs filme sonore importante în anii de început. În același timp, barierele lingvistice au fost surmontate prin dublaj și prin subtitrări pentru ca filmele cu dialoguri să poată fi distribuite global.

Franța

În epoca mută, Léon Gaumont a încercat asiduu să inițieze un sistem de sonorizare francez. În octombrie 1928, a prezentat un program compus dintr-un lungmetraj și din mai multe scurtmetraje sonore cu cântece dublate în postsincron. Asemenea fraților Warner, el voia să înlocuiască muzica *live* și alte forme de divertisment care acompaniau de regulă filmele mute, însă piața de film sonor timpuriu din Franța a fost dominată de sistemele sonore americane și germane. Tot în octombrie, Paramount și-a echipat fonic cea mai mare sală de cinema din Paris, prezentând aici un scurtmetraj în care juca vedeta franceză de *music-hall* Maurice Chevalier. Alte proiecții de succes, precum cea a filmului *Cântărețul de jazz,* din ianuarie 1929, au dus la o concurență în rândul producătorilor francezi pentru realizarea de lungmetraje sonore. Întrucât studiourile franceze erau încă în curs de echipare, primele filme sonore, în mare parte banale, au fost realizate la Londra (printre ele și primul lungmetraj sonor francez, *Cele trei măști/ Les Trois masques*, 1929) și la Berlin (de pildă, *Iubirea cântă/ L'Amour chante*, 1930).

Fiindcă Franța reprezenta o piață importantă, cercurile de interese germane au căutat să acapareze o parte din sectorul de producție. La începutul lui 1929, Tobis-Klangfilm a înființat o filială la Paris, Société Française des Films Sonores Tobis. Tobis a produs multe filme franceze importante, inclusiv primele trei lungmetraje sonore de mare impact ale lui René Clair, despre care vom vorbi în curând.

Incertitudinea din jurul sonorului a dus la o diminuare a producției franceze. Totuși, până în 1930 majoritatea studiourilor principale erau deja utilate și foloseau fie sisteme de sonorizare americane, fie germane sau unele produse de mici firme franceze. Echiparea cinematografelor a continuat până în 1934, deoarece multe dintre ele erau mici și independente.

În ciuda instabilității industriei franceze din această perioadă, câțiva cineaști au experimentat cu noua tehnică. *Micuța Lise/ La petite Lise* (1930, Jean Grémillon) redă povestea simplă și melodramatică a lui Berthier, un criminal condamnat la închisoare și eliberat după o lungă perioadă de detenție dintr-o închisoare sud-americană; acesta se întoarce la Paris pentru a-și găsi fragila fiică, pe Lise, devenită pe ascuns prostituată.

Grémillon a filmat câteva secvențe în studio cu dialoguri sincronizate, dar a obținut varietate prin abordarea unora dintre ele după principiile din perioada mută și adăugându-le ulterior sunet. Spre exemplu, în secvența de debut, de la închisoarea din Cayenne, a construit, după bunul plac, câteva compoziții exterioare impresionante cu ofițeri care ordonă adunarea la apel (**fig. 9.26**). În plus, filmul se folosește, într-un mod cu totul special, de sunetul din afara cadrului (**fig. 9.27**). Grémillon a mai experimentat și cu flashbackuri auditive și cu punți sonore între secvențe.

René Clair a devenit cel mai cunoscut regizor francez din epoca timpurie a sonorului odată ce *Sub acoperișurile Parisului/ Sous les toits de Paris* (1930), *Milionul/ Le million* (1930) și *A noastră e libertatea/ À*

Scanned with OKEN Scanner

9.26. În *Micuța Lise*, cadrele largi elimină problema sincronizării mișcării buzelor cu replicile; în cazul unei secvențe de exterior filmate fără sunet, vocile puteau fi dublate în post-sincron.

9.27. Dorința arzătoare a lui Berthier de a se întoarce la Lise este exprimată simplu printr-un cadru lung în care acesta are privirea ațintită asupra unei fotografii cu ea, acompaniat de sunete din afara cadrului venind de la ceilalți deținuți (*Micuța Lise*).

nous la liberté (1931) și-au găsit un public internațional. Folosirea ingenioasă a mișcărilor de aparat, a intervalelor de liniște și a calamburilor sonore au ajutat la temperarea criticilor care se temeau că sunetul va duce la filme vorbite statice. Vom observa mărci ale impactului lui Clair asupra unor cinematografii internaționale, de la Hollywood până în China.

A noastră e libertatea prezintă două evadări din închisoare. Émile devine un fabricant de gramofoane bogat, dar nefericit, în timp ce Louis rămâne un vagabond chaplinesc fericit. Începutul apelează la câteva travlinguri lungi pentru a arăta cum muncesc deținuții la o linie de asamblare unde sunt produși căluți de jucărie (**fig. 9.28**). Cadrele acestea fac ca mișcările de aparat și plictisul industrial să devină motive importante. Mai târziu, muncitorii din fabrica lui Émile sunt arătați în cadre similare, lucrând la linii de producție anoste (**fig. 9.29**).

Deși *A noastră e libertatea* are dialoguri, acesta utilizează și muzică pe porțiuni extinse, procedeu preferat de mulți cineaști în epoca timpurie a sonorului. Lui Clair îi plăcea, de asemenea, să-și surprindă publicul prin folosirea unui sunet „greșit" în corelație cu un obiect. Într-una dintre secvențe, Louis lenevește pe un câmp de deasupra fabricii. Auzim muzică și cântece – sunetele naturii înseși, „dirijate" de Louis. Un cadru strâns cu o floare tremurând în bătaia vântului este însoțit de o voce de soprană, în așa fel încât să pară că floarea este cea care cântă (**fig. 9.30**).

Clair, Grémillon și alți cineaști din epoca timpurie a sonorului, precum Jean Renoir, au pus bazele unor importante tendințe franceze în anii 1930 (vezi Capitolul 13).

Marea Britanie

La jumătatea anilor 1920, cinematografele britanice au început să imite practica americană de a include în programe numere de vodevil și scurte scene dramatice. Premiera din 1928 a scurtmetrajelor Vitaphone a stârnit un oarecare interes, însă nu exista nicio justificare pentru a face rapid trecerea la sonor. Nici măcar *Cântărețul de jazz*, proiectat în septembrie, nu a reușit să facă senzație. Următorul film al lui Jolson, *Cântărețul nebun*, în schimb, a fost extrem de apreciat la premiera de la începutul lui 1929, deschizând astfel drumul pentru echiparea sonoră a cinematografelor și a studiourilor.

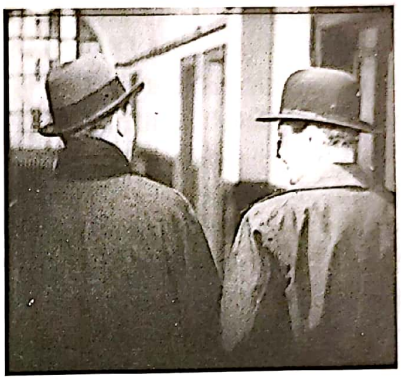
Western Electric și RCA dețineau principalele sisteme sonore de pe piață, iar Tobis și alte firme locale acopereau restul. În 1933, toate cinematografele britanice, cu excepția celor mai mici, puteau reda sunet.

Casele de producție, sectorul cel mai slab al industriei, întâmpinau probleme cu acoperirea costurilor tranziției la sonor. Fluxul de investiții în industria de film britanică după adoptarea Legii cotelor din 1927 (vezi *Marea Britanie*, din Capitolul 8) încetinise. În 1929, majoritatea noilor companii „de cotă" erau într-un impas, iar problemele lor rezultau din faptul

Scanned with OKEN Scanner

9.28, 9.29. René Clair folosește travlinguri pentru a compara munca dintr-o închisoare cu cea dintr-o fabrică în filmul *A noastră e libertatea.*

9.30. În *A noastră e libertatea,* forma unei flori cântătoare amintește de pâlnia gramofoanelor produse în fabrica lui Émile.



9.31. Prin filmarea polițiștilor din spate pentru filmul *Șantaj,* Hitchcock a putut să adauge dialog peste materialul mut fără să fie nevoit să sincronizeze sunetul cu mișcările buzelor acestora.

că filmele mute recente produse de ele nu erau de mare valoare pentru marile săli de cinema. Principala excepție de la această regulă era British International Pictures (BIP), fondată în 1927 de John Maxwell. Maxwell își utilase rapid studioul Elstree cu echipament RCA. În loc să țintească la piața închisă americană, cum procedaseră alte companii, s-a concentrat pe Europa și pe alte țări din Commonwealthul britanic. Prima sa producție, filmul *Șantaj/ Blackmail,* al lui Alfred Hitchcock, a fost lansat cu mare succes în 1929 atât în versiunea mută, cât și în cea sonoră. BIP a continuat să facă filme sonore necostisitoare adresate pieței britanice, iar compania a continuat să facă profit.

Șantaj a fost unul dintre cele mai inventive filme sonore timpurii. Refuzând să renunțe la mișcările de aparat și la montajul alert din epoca mută, Hitchcock a evitat filmarea simultană cu aparate multiple prin găsirea de moduri alternative pentru a integra sunetul în cadrul scenelor. Secvența de început este un episod montat dinamic în care iubitul polițist al protagonistei ajută la prinderea unui infractor; numeroasele cadre cu duba de poliție gonind pe străzi și cu infractorul încercând să-și păcălească urmăritorii au fost filmate în întregime fără sunet, adăugându-li-se ulterior doar muzică. Mai târziu, la închisoare, camera face o mișcare de travling înainte, prin spatele a doi ofițeri de poliție, într-o altă secvență filmată fără sunet și dublată în postsincron (**fig. 9.31**).

Deși astfel de mijloace erau gândite în primul rând pentru a eluda problemele sonorului timpuriu, Hitchcock a folosit sunetul și pentru a amplifica tensiunea din *Șantaj*. De pildă, există o secvență în care protagonista vede un om fără adăpost stând pe trotuar cu mâna întinsă, într-o postură care îi amintește de cadavrul celui care încercase să o violeze cu puțin timp înainte și pe care îl înjunghiase mortal. Pe coloana sonoră se distinge un țipăt, iar o tăietură ne poartă imediat în apartamentul bărbatului mort, unde proprietăreasa țipă când găsește cadavrul (**fig. 9.32, 9.33**). Într-o altă secvență, Hitchcock rămâne cu camera pe chipul răvășit al eroinei în timp ce o vecină bârfitoare trăncănește despre crimă. Auzim ce spune vecina din perspectiva subiectivă a protagonistei, timp în care toate cuvintele ei devin inaudibile, cu excepția repetatului „cuțit… cuțit… cuțit". Hitchcock avea să continue să folosească astfel de manipulări sonore abile de-a lungul carierei.

Sunetul sincronizat a reprezentat, de asemenea, punctul de pornire pentru o serie de adaptări literare și filme istorice prestigioase pe care producătorii britanici sperau să le lanseze pe profitabila piață americană.

Scanned with OKEN Scanner

9.32, 9.33. Prin faptul că în *Șantaj* se taie de la spatele unei femei, la spatele alteia, fiind astfel neclar care dintre ele țipă sau dacă țipă amândouă, rezultă o ingenioasă tranziție sonoră.

Japonia

Interpretul *benshi* reprezenta un element de bază al proiecțiilor din Japonia, stând fie pe scenă, fie lângă ecran pentru a explica acțiunea și a prezenta oral personajele. De aceea nu e de mirare că cinematograful japonez a fost printre ultimele industrii cinematografice importante care a aderat la sunetul sincronizat, iar procesul acesta a presupus o bătălie îndelungată.

Deși inventatorii japonezi au experimentat cu sisteme de sonorizare la jumătatea anilor 1920, marile firme nu au fost interesate de acest fenomen până când Fox a difuzat filme Movietone, în primăvara lui 1929, moment în care multe săli de cinema urbane au fost rapid echipate, în special cele codețínute de companiile hollywoodiene. Până la finalul anului 1930, majoritatea filmelor importate erau sonore.

Producția de film japoneză a avansat cu mai multă prudență. Problemele financiare cauzate de recesiune au făcut ca cele două mari companii, Nikkatsu și Shochiku, să fie reticente în a plăti pentru drepturile de autor scumpe cerute de furnizorii americani de echipamente. Studiourile japoneze se mai temeau și că, dacă le-ar fi oferit controlul americanilor asupra sunetului, asta ar fi putut duce la acapararea pieței, motiv pentru care și-au conceput propria tehnologie de sunet. Sistemul de înregistrare acustică pe disc al celor de la Nikkatsu a fost testat la câteva filme, dar s-a dovedit un eșec. Sistemul Tsuchihashi de la Shochiku, construit pornind de la modelul de Photophone al companiei RCA, a fost lansat odată cu filmul lui Heinosuke Gosho, *Doamnă și soție/ Madamu to nyôbô*, care a avut premiera în august 1931.

Doamnă și soție este o comedie de apartament care integrează atent dialogul, muzica și efectele sonore. Un scriitor care își caută diverse pretexte pentru a nu munci este distras de trupa de jazz a vecinului și de soția fumătoare și alcoolică a acestuia. Gosho se folosește cu iscusință de sunetele din afara cadrului (chiar și de șoareci), de sunet subiectivizat (muzica de jazz devine difuză atunci când scriitorul își pune vată în urechi) și de contraste tematice (soția vecinului este asociată cu muzica de jazz, în timp de soția scriitorului fredonează o melodie japoneză tradițională). Filmul speculează, de asemenea, fascinația publicului pentru filmele sonore americane. Invitat în locuința de alături, scriitorul se întoarce acasă împleticindu-se de la alcool și cântă „Ăsta-i cântecul de pe Broadway!" Ultima dată când îi vedem familia e când aceasta merge spre casă în ritmul acordurilor din „My Blue Heaven". Gosho a realizat secvențele cu dialog sincronizat în maniera filmării simultane cu aparate multiple, însă alte pasaje au fost filmate și montate destul de cursiv.

Popularitatea filmului *Doamnă și soție* a contribuit la convingerea industriei cinematografice să facă tranziția la sonor. În 1933, Nikkatsu s-a aliat cu Western Electric, în vreme ce Shochiku a rămas cu sistemul său Tsuchihashi. Companiile mai mici s-au folosit de tehnologia de sunet pentru a pătrunde pe piață: cele mai notabile au fost Photo-Chemical Laboratories (PCL) și Jenkins-Ozawa (JO), ambele începând producția de filme sonore în 1932. În ansamblu însă producția de filme sonore a avansat aproape la fel de încet în Japonia ca în URSS. Filmele sonore reprezentau mai puțin de jumătate din producția de lungmetraje până în 1935 și multe dintre acestea aveau doar coloane muzicale. Până târziu, în 1936, un sfert dintre filmele japoneze au continuat să fie mute.

Întârzierea a fost cauzată de mai mulți factori. Companiile mici nu puteau susține costurile producției de sunet, multe dintre cinematografele rurale au rămas neechipate vreme de câțiva ani și, la fel ca în alte țări, angajații s-au opus introducerii sunetului. În 1929, interpreții *benshi*, reuniți într-un sindicat puternic, au declanșat greva în fața sălii unde se lansa procedeul de

Scanned with OKEN Scanner

la Fox Movietone. Producătorii și exploatanții au căutat să scape de interpreții *benshi*. În 1932, când Shochiku a concediat zece interpreți *benshi* de la săli mari din Tokio, colegii lor au făcut grevă și au obținut reîncadrarea acestora. Au urmat trei ani de bătălii, timp în care filmele sonore au devenit norma.

Lupta a luat sfârșit în 1935, când o grevă violentă a interpreților *benshi* împotriva companiei Shochiku s-a încheiat cu intervenția poliției. Mulți *benshi* au început să interpreteze povestiri în teatre de varietăți sau în spectacole de stradă. Totuși, chiar și la finalul anilor 1930, încă mai puteai găsi *benshi* acompaniind câte un film mut în săli rurale sau la câte o proiecție de cartier în Hawaii. Industria de film japoneză încă mai producea câteva filme mute pentru astfel de locații izolate.

Echiparea cinematografelor din întreaga lume pentru sonor

Sonorul s-a extins în cinematografele din întreaga lume într-un ritm inegal. Unele țări mici, în special cele din Europa de Est și din Lumea a Treia, nu produceau filme deloc, însă sălile de aici au fost echipate relativ rapid. Spre exemplu, în Albania, unde în 1937 nu existau decât paisprezece săli de cinematograf, toate difuzau filme sonore. Venezuela avea în jur de o sută de săli, precum și proiecții ocazionale în aer liber organizate în arene pentru lupte cu tauri sau în alte spații similare; echipamente portabile de sunet erau aduse chiar și pentru astfel de proiecții improvizate.

Proiecțiile cu filme mute au supraviețuit pe câteva piețe de dimensiuni medii cu sectoare mici de producție. În 1937, în jur de 800 dintre cele aproape 1 000 de cinematografe din Belgia fuseseră deja echipate pentru sunet și doar alte 100 mai erau luate în calcul pentru utilare. Belgia a produs un număr mic de filme sonore, dintre care șase au fost realizate în 1937. Brazilia avea 1 246 de săli, dintre care 1 084 aveau capacitatea de a reda sunet; în 1937, a produs doar patru lungmetraje sonore.

În cele din urmă, multe dintre cinematografele care nu achiziționaseră sisteme de sonorizare până la jumătatea anilor 1930 au dat faliment. Supraviețuiseră în principal prin difuzarea de filme mute vechi sau de versiuni mute ale filmelor sonore, dar acestea din urmă au devenit tot mai greu de obținut. La jumătatea anilor 1930, filmele sonore dominau exploatarea la nivel internațional, precum și producția în țările care și le permiteau.

Depășirea barierei lingvistice

Filmele sonore au generat o problemă pentru toate țările producătoare: bariera lingvistică risca să limiteze posibilitățile de export. Filmele mute puteau fi traduse prin simpla înlocuire a intertitlurilor, însă filmele sonore erau altceva.

Primele proiecții cu filme sonore au explorat o serie de soluții pentru această problemă. Filmele erau uneori difuzate în străinătate fără niciun fel de traducere. Cum sunetul încă era o noutate, câteodată funcționa, ca atunci când versiunea germană a filmului *Îngerul Albastru* a fost întâmpinată cu succes la Paris. În perioada de început a epocii sonore, Hollywoodul a realizat câteva mari *musicaluri de revistă*, precum *Regele Jazzului/ King of Jazz* (1929), compuse din scheciuri și din numere muzicale care puteau fi apreciate și fără o cunoaștere a limbii engleze.

Întrucât mixarea sunetului în postproducție era un proces greoi în primii ani, dublajul unei noi coloane sonore într-o limbă străină se făcea cu stângăcie și cu costuri mari. Implica, spre exemplu, reînregistrarea muzicii în întregime în același timp în care se introducea dialogul, ceea ce făcea ca sincronizarea vorbelor să fie dificilă. Unele filme dublate au avut succes în 1929, dar altele au eșuat din cauză că vocile fuseseră potrivite incorect cu mișcările buzelor. Companiile adăugau, de asemenea, subtitrări anumitor filme, însă acestea erau adesea respinse de spectatori deoarece le distrăgeau atenția. Alte soluții, precum eliminarea dialogului și înlocuirea intertitlurilor sau chiar inserarea de segmente cu naratori care explicau acțiunea într-o limbă diferită, s-au dovedit complet inacceptabile.

În 1929, mulți producători au decis că singura formă de a păstra piețele străine era aceea de a refilma versiuni suplimentare ale fiecărui film, cu actori care să vorbească limbi diferite în fiecare dintre ele. Producția britanică *Atlantic* (1929, E.A. Dupont) a fost lansată în germană și în engleză, fiind promovată ca primul film „poliglot" din lume. De asemenea, primul film german vorbit, *Țara fără femei*, a apărut și într-o versiune în engleză, *The Land without Women*. În 1929, MGM a inițiat un program elaborat de producție multilingvistică, aducând de peste granițe actori și regizori din străinătate pentru a realiza versiuni franceze, germane și spaniole ale filmelor pe care le produceau. Paramount a încercat să reducă din costuri prin realizarea de producții poliglote în Franța și a cumpărat, în 1929, studioul Joinville din apropierea Parisului. Complexul de la Joinville era echipat ca un mare

Scanned with OKEN Scanner

studio de la Hollywood, iar Paramount a produs aici zeci de filme în nu mai puțin de paisprezece limbi. Compania germană Tobis-Klangfilm a realizat, de asemenea, multe filme multilingvistice.

Se presupunea că aceste filme multilingvistice vor fi relativ ieftin de făcut, deoarece puteau fi folosite aceleași scenarii, decoruri și scheme de ecleraj. Odată ce se încheia o secvență, o nouă echipă de filmare și alți actori puteau lua locul celor dintâi și aceeași secvență era refăcută. Distribuția și echipa de filmare erau, de regulă, altele pentru fiecare versiune, deși uneori regizorii și actorii principali care puteau vorbi două sau mai multe limbi lucrau la mai mult de o versiune. Starurile își memorau uneori replicile fonetic, ca în cazul lui Laurel și Hardy (Stan și Bran), angajați să joace în versiunea spaniolă a filmelor în care apăreau.

După aproape doi ani, devenise clar că filmele poliglote nu puteau fi o soluție pentru problema lingvistică. Principalul inconvenient al producerii lor era că necesitau prezența simultană a unui număr mare de oameni, dintre care cei mai mulți doar își așteptau rândul să lucreze. Piața de desfacere pentru fiecare versiune era prea mică pentru a acoperi costurile suplimentare, iar publicul nu accepta ușor actori minori în roluri popularizate de staruri precum Gary Cooper și Norma Shearer.

Până în 1931, tehnica de a mixa piste sonore separate peste filmare se perfecționase. Muzica originală și efectele sonore puteau fi combinate cu voci noi, iar metodele de sincronizare a vocii și a mișcării buzelor se îmbunătățiseră. Mai mult, subtitrările erau acceptate la o scară mai largă. Până în 1932, dublajul și subtitrările au făcut ca filmele sonore să depășească bariera lingvistică, iar aceste procedee au rămas în uz până în zilele noastre.

În ciuda problemelor tehnice, sunetul a dus la creșterea producției de film în mai multe țări, pentru că spectatorii voiau să audă interpreți nativi vorbind în limba lor. Franța, de pildă, a obținut o cotă mai mare din propria piață de exploatare față de cât avusese de-a lungul anilor 1920. Multe țări mici din Europa de Est și din America Latină au început să producă un număr mai mare de filme. India, care în anii 1920 pusese bazele unui sistem vast de studiouri, și-a lărgit acum producția în diferite limbi din regiune, iar de-a lungul anilor 1930, industria de aici a devenit una dintre cele mai prolifice ale lumii. O parte dintre urmările introducerii sunetului sunt analizate în Capitolul 11.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 10

SISTEMUL HOLLYWOODIAN DE STUDIOURI ÎN PERIOADA 1930–1945

La începutul anilor 1930, economia din Statele Unite ale Americii era aproape de colaps. În 1932, pe măsură ce Marea Criză Economică se îndrepta spre apogeu, rata șomajului atingea 23,6%. Puterea de cumpărare a dolarului era mare – un bilet de intrare la anumite cinematografe locale putea costa o monedă de 10 cenți –, însă mulți oameni își puteau permite doar strictul necesar.

Bursa a atins cel mai jos nivel la mijlocul anului 1932, chiar înainte de alegerile prezidențiale, iar Franklin Roosevelt a înregistrat prima dintre cele patru victorii electorale, învinovățindu-l pentru dezastrul economic pe predecesorul său, Herbert Hoover. Administrația Roosevelt a luat măsuri pentru a susține economia. The National Recovery Administration (Administrația Națională a Redresării), înființată în 1933, a avut o atitudine îngăduitoare față de practicile marilor afaceri, cum ar fi trusturile și oligopolurile, arătând totodată o nouă toleranță în raport cu activitatea sindicatelor. Ambele politici au avut un impact major asupra Hollywoodului. Guvernul a înlesnit creșterea economică și prin alte mijloace: finanțând construcția de drumuri, de clădiri, domeniile artistice și alte domenii aflate sub Works Progress Administration (Administrația Progresului Locurilor de Muncă – WPA), înființată în 1935. WPA a creat locuri de muncă pentru 8,5 milioane de persoane, crescând astfel puterea de cumpărare a populației și ajutând industria să se revigoreze.

Recuperarea a fost un proces discontinuu. O recesiune din 1937 până în 1938, deși mai puțin severă decât criza originală, a cauzat probleme similare. Până în 1938; totuși, intervenția Guvernului a scos țara din Marea Criză. Izbucnirea războiului în diverse părți ale Europei a accelerat acest proces.

Deși SUA a rămas neutră până când japonezii au atacat Pearl Harbor, pe 7 decembrie 1941, companiile de armament au avut voie să vândă peste hotare începând cu noiembrie 1939. SUA s-a declarat „arsenalul democrației", vânzând arme aliaților din jurul lumii și apoi construindu-și propria capacitate de luptă. Această producție în creștere a absorbit treptat forța de muncă disponibilă. Deși existau trei milioane de șomeri când SUA a intrat în război în 1941, spre finalul acestuia rămăseseră locuri de muncă neocupate.

Războiul a dus la înflorirea economiei americane. Între 1940 și 1944, cantitatea de bunuri produse a crescut de patru ori. 40% din PIB era direcționat către finanțarea războiului, dar proaspăt angajații din țară (inclusiv femei care fuseseră până atunci casnice și foști servitori sau servitoare) au căpătat putere de cumpărare și un standard de viață mai ridicat. În ciuda raționalizării anumitor produse, majoritatea industriilor americane și-au crescut vânzările, adesea cu 50% sau chiar mai mult. Industria filmului a făcut parte din acest „boom" din timpul războiului, numărul de spectatori din sălile de cinema crescând vertiginos.

NOUA STRUCTURĂ A INDUSTRIEI DE FILM

În epoca cinematografului mut, industria filmului de la Hollywood s-a dezvoltat într-o structură de tip oligopol, în care un număr mic de companii au cooperat pentru a închide piața în fața competiției. În timp ce structura acestui oligopol a rămas relativ stabilă până în anii 1930, introducerea sonorului și contextul Marii Crize Economice au generat anumite schimbări.

O singură companie majoră s-a format ca rezultat al introducerii sonorului: RKO, fondată pentru a exploata sistemul de sunet Photophone al companiei RCA. Sunetul pe peliculă, inovația de succes a celor de la Fox, i-a condus la expansiune la sfârșitul anilor 1920, dar începutul Marii Crize a forțat compania să taie investițiile. Fox și-a vândut proaspăt achiziționatul pachet majoritar de acțiuni la First National celor de la Warner Bros. Astfel, Warner Bros., care fusese o companie mică, a devenit una din cele mai mari firme ale anilor 1930.

În 1930, oligopolul de la Hollywood se stabilizase deja într-o structură care avea să sufere puține modificări în următorii 20 de ani. Opt companii mari dominau industria. Primele erau *Cele Cinci Mari,* numite și *Gigantele.* În ordinea mărimii, acestea erau Paramount (fosta Famous Players-Lasky), Loew's (mai cunoscută sub denumirea filialei sale de producție, MGM), Fox (care a devenit 20th Century-Fox în 1935), Warner Bros. și RKO. Ca să fie una dintre Cele Cinci Mari, o companie trebuia să fie integrată pe verticală, deținând un lanț de săli de cinema și un sistem de distribuție internațional. Companii mai mici, având puține săli de cinema sau niciuna, au format *Cele Trei Mici*: Universal, Columbia și United Artists (UA). Mai existau și câteva companii independente. Unele dintre ele (precum Samuel Goldwyn și David O. Selznick) au realizat filme cu bugete mari, comparabile cu ale *Gigantelor.* Firmele (precum Republic și Monogram) care produceau doar filme ieftine de serie B erau cunoscute colectiv sub denumirea de Poverty Row (Aleea Sărăciei). Vom analiza succint toate aceste companii, apoi ne vom îndrepta atenția către producția independentă.

Cele Cinci Mari

Paramount Paramount și-a început activitatea ca firmă de distribuție și s-a extins cumpărând un număr mare de săli de cinema (vezi *Formarea primelor studiouri majore*, din Capitolul 3 și *Integrarea verticală*, din Capitolul 7). Această strategie a funcționat în anii 1920, dar, odată ce s-a instaurat Marea Criză, compania a avut mult mai puține venituri și a acumulat datorii considerabile din pricina ipotecilor asupra cinematografelor. Astfel, Paramount a ajuns să declare falimentul în 1933 și, în urma unei decizii judecătorești, a trecut printr-un proces de reorganizare până în 1935. De-a lungul acestor ani a continuat producția, dar cu pierderi financiare. În 1936, Barney Balaban, directorul executiv al lanțului de săli de cinema Paramount, a devenit președintele întregii companii și a făcut-o din nou profitabilă (cu așa de mare succes, încât a rămas în funcție până în 1964).

În prima parte a anilor 1930, Paramount era cunoscută, în parte, pentru producțiile ei „cu savoare europeană". Josef von Sternberg a realizat aici filmele sale exotice cu Marlene Dietrich, Ernst Lubitsch a continuat să imprime o amprentă sofisticată comediilor sale, iar francezul Maurice Chevalier a fost unul dintre starurile importante ale companiei. Studioul se baza într-o măsură covârșitoare pe comedianții de radio și de vodevil. Frații Marx și-au realizat aici primele filme, cele mai bizare (dintre care se distinge *Supă de rață/ Duck Soup*, regizat de Leo McCarey în 1933), iar replicile pline de apropouri sugestive ale lui Mae West atrăgeau deopotrivă public și controverse.

În a doua jumătate a deceniului, Balaban a orientat Paramount într-o direcție mai comercială. Bob Hope

Scanned with OKEN Scanner

și Bing Crosby, aflați constant printre atracțiile de box-office din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, au contribuit masiv la susținerea studioului, la fel și băiatul dur Alan Ladd și actrița de comedie Betty Hutton. Unul dintre regizorii populari din timpul războiului, Preston Sturges, a făcut mai multe comedii satirice. De-a lungul anilor 1930 și 1940, Cecil B. De Mille a continuat să fie un regizor de bază al studioului la a cărui fondare contribuise, realizând o serie de filme istorice de mare buget.

Loew's/ MGM Spre deosebire de Paramount, MGM a dus-o bine în întreaga perioadă 1930–1945. Cu un lanț mai mic de săli de cinema, a avut mai puține datorii și a fost cea mai profitabilă companie americană de film. Acest lucru s-a datorat îndrumării discrete a lui Nicholas Schenck, care conducea Loew's din New York. Louis B. Mayer conducea studioul de pe Coasta de Vest, privilegiind filmele de prestigiu, cu bugete mari (supervizate de Irving Thalberg până la moartea sa prematură, în 1936), susținute de filme de nivel mediu (majoritatea supervizate de Harry Rapf) și de filme de serie B.

Filmele de la MGM (chiar și cele de serie B) erau, în general, mai opulente decât ale altor studiouri. Bugetele pentru lungmetraje erau, în medie, de 500 000 de dolari (semnificativ mai mult decât cei 400 000 de dolari cheltuiți, în medie, de Paramount sau de 20th Century). Cedric Gibbons, directorul artistic al companiei, a ajutat la conturarea unui *„look* MGM" cu platouri mari, albe, luminoase. MGM se lăuda comunicând public că are sub contract „mai multe stele decât sunt în rai". Printre regizorii importanți care au lucrat în mod constant pentru MGM s-au numărat George Cukor și Vincente Minnelli.

La începutul anilor 1930, cea mai mare vedetă MGM era neglamoroasa Marie Dressler, faimoasă pentru rolul său premiat cu Oscar din *Min și Bill/ Min and Bill* (1930) și pentru rolul ei sardonic din *Dineu la ora opt/ Dinner at Eight* (1933). De-a lungul deceniului, Clark Gable, Spencer Tracy, Mickey Rooney și Judy Garland au devenit atracții majore ale companiei. Un indiciu al importanței date de MGM calității filmelor este faptul că Rooney, care juca în musicaluri de categorie A, precum *Să cânte orchestra/ Strike Up the Band* (1940, regia Busby Berkeley), putea fi simultan distribuit în seria de buget modest *Andy Hardy,* care era însă extrem de populară. Greta Garbo era mai degrabă o vedetă de prestigiu decât una cu succes de casă în Statele Unite, dar filmele ei erau bine primite în Europa; odată cu izbucnirea războiului și cu închiderea anumitor piețe europene pentru importul filmelor americane, MGM a lăsat-o să plece de sub contract. În timpul războiului au apărut vedete noi asociate cu studioul, precum Greer Garson, Gene Kelly și Katharine Hepburn, cea din urmă făcând pereche cu Spencer Tracy.

20th Century-Fox Fox a intrat în perioada Marii Crize Economice cu dificultăți financiare mai mari decât celelalte mari companii, în parte din cauza expansiunii de care a avut parte după introducerea sonorului. Compania a rămas cu probleme până în 1933, când Sidney Kent, fost director de distribuție la Paramount, a preluat conducerea și a ajutat la revenirea firmei. Un pas crucial a fost fuzionarea cu o companie mai mică, Twentieth Century, în 1935. Afacerea l-a propulsat pe Darryl F. Zanuck ca director la studioul de pe Coasta de Vest, pe care l-a condus cu mână de fier.

20th Century-Fox a avut un număr relativ mic de vedete contractate pe termen lung. Comediantul folk Will Rogers a fost foarte popular până la moartea sa în 1935; patinatoarea Sonja Henie și cântăreața Alice Faye au fost faimoase câțiva ani. Dar cea mai mare atracție a studioului a fost copila-vedetă Shirley Temple, aflată în vârful box-office-ului național din 1935 până în 1938. Popularitatea lui Temple a scăzut pe măsură ce s-a maturizat, iar profiturile studioului din timpul războiului au fost în mare parte asigurate de musicalurile cu Betty Grable. (O fotografie cu Grable în costum de baie se numără printre ilustrațiile favorite cu fete *pin-up* în rândul soldaților americani.) Printre regizorii importanți care au lucrat consecvent la Fox de-a lungul acestei perioade s-au numărat Henry King și John Ford.

Warner Bros. La fel ca Fox, Warner Bros. a accesat împrumuturi și s-a extins chiar înainte ca Marea Criză să înceapă. A gestionat datoriile nu declarând faliment, ci vânzând din posesiuni și reducând costurile. Harry Warner a condus din New York compania. A insistat să producă un număr relativ mare de filme cu buget redus care aveau profituri modeste, dar ușor de prezis și sigure.

Ca director de producție, Jack Warner a redus fără milă din costuri, forțându-și vedetele-fanion – Humphrey Bogart, Bette Davis, Errol Flynn și alții – să lanseze filme pe bandă rulantă. James Cagney, deja faimos în 1933, a apărut în cinci filme Warner lansate

Scanned with OKEN Scanner

în acel an. Poveștile erau frecvent reciclate (departamentul de scenaristică al studioului era cunoscut sub denumirea de „camera cu ecou"), și Warner Bros. s-a concentrat pe crearea de genuri populare și pe exploatarea lor: musicalurile lui Busby Berkeley, filmele cu gangsteri, filmele de actualitate, care tratau probleme discutate pe prima pagină a ziarelor, filmele biografice și, după începutul războiului, o serie de filme de război de mare succes. Warner depindea de regizori prolifici, statornici, precum William Wellman, Michael Curtiz și Mervyn LeRoy pentru a-și menține fluxul de premiere. Numeroasele filme Warner Bros. din această perioadă care au devenit clasice atestă abilitatea regizorilor studioului de a realiza filme cu resurse limitate.

RKO A fost studioul cu viața cea mai scurtă dintre Cele Cinci Mari. În 1928, Radio Corporation of America (Corporația Americană de Radio – RCA), neputând să convingă vreun studio să adopte sistemul său de sunet, a pătruns în industria cinematografică drept studio de sine stătător. RKO a rămas mai mereu în urma celorlalte companii majore. În 1933, firma a intrat în faliment și nu s-a reorganizat până în 1940. La acel moment prosperitatea generală din timpul războiului a ajutat-o să redevină profitabilă, deși în scurt timp problemele aveau să reapară.

RKO nu a avut o politică stabilă în timpul acestei perioade și ducea lipsă de staruri mari. Katharine Hepburn, de exemplu, a fost populară la începutul anilor 1930, dar o serie de filme excentrice și de duzină i-au atras eticheta de „otravă pentru box-office". RKO a avut succese izolate, precum filmul fantastic *King Kong*, din 1933, dar cea mai constantă sursă de profituri a companiei a fost cuplul Fred Astaire – Ginger Rogers, ale căror musicaluri au rulat cu succes din 1934 până în 1938. Într-o măsură considerabilă, profiturile modeste ale RKO depindeau de distribuția unor filme animate realizate de o companie independentă: Walt Disney.

În prima parte a anilor 1940, RKO a început să ecranizeze piese de teatru prestigioase de pe Broadway, inclusiv *Abe Lincoln în Illinois/ Abe Lincoln in Illinois* (1940). L-a angajat, de asemenea, pe controversatul tânăr producător de teatru Orson Welles. Filmul lui, *Cetățeanul Kane/ Citizen Kane* (1941), a ajuns în timp unul dintre cele mai importante filme RKO, deși inițial nu s-a bucurat de mare succes comercial. La începutul anilor 1940, divizia de producție de filme de serie B a RKO, condusă de Val Lewton, a produs unele dintre cele mai creative filme cu buget redus din epoca studiourilor hollywoodiene.

Cele Trei Mici

Universal Deși a deținut un sistem de distribuție extins și a fost cel mai mare dintre Cele Trei Mici, Universal a avut constant probleme cu banii din 1930 până în 1945 (și chiar și după această perioadă). A avut puține vedete majore, iar cineaștii săi de succes aveau tendința să caute să se mute la studiouri mai mari. Strategia de început a Universal a fost să promoveze vedete noi în filme horror care frapau în plan vizual. Compania a avut vedete precum Bela Lugosi (*Dracula*, 1931), Boris Karloff (*Frankenstein*, 1931) și Claude Rains (*Omul invizibil/ The Invisible Man*, 1933). După 1935, Universal și-a îndreptat tot mai mult atenția către publicul din orașele mici, construind o altă vedetă, cântăreața adolescentă plină de voioșie Deanna Durbin. Studioul s-a bazat pe producții de serie B, precum filmele din seria *Sherlock Holmes* din anii 1940, în care era vedetă Basil Rathbone, și filmele burlești foarte populare ale cuplului comic Abbott și Costello.

Columbia Sub conducerea fermă a directorului studioului, Harry Cohn, Columbia a trecut de intemperiile Marii Crize și a rămas o firmă profitabilă. În ciuda bugetelor mici, a realizat filme populare, adesea împrumutând vedete sau regizori de la studiouri mai mari (evitând astfel costurile de a le ține sub contract). Cel mai important regizor al studioului, Frank Capra, a rămas la Columbia de-a lungul anilor 1930. Filmul lui din 1934, *S-a întâmplat într-o noapte/ It Happened One Night* i-a avut în rolurile principale pe Claudette Colbert (împrumutată de la Paramount) și pe Clark Gable (împrumutat de la MGM); filmul, regizorul și actorii au câștigat premiul Oscar, iar filmul a fost unul dintre cele mai mari succese ale studioului.

Deși au mai lucrat la Columbia pe perioade scurte și alți regizori importanți – remarcabili fiind John Ford pentru *Tot orașul vorbește/ The Whole Town's Talking* (1935), George Cukor pentru *Vacanța/ Holiday* (1938) și Howard Hawks pentru *Numai îngerii au aripi/ Only Angels Have Wings* (1939) și *Fata sa de vineri/ His Girl Friday* (1940) –, ei nu au rămas aici. În această perioadă studioul a depins, în mare parte, de westernuri de categorie B, de filmele cu cei trei nătărăi (*Cei trei nătărăi/ The Three Stooges*) și de alte filme cu bugete mici.

United Artists Epoca introducerii sunetului a însemnat începutul unui declin lent pentru United Artists. D.W. Griffith, Mary Pickford și Douglas

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CODUL HAYS: AUTOCENZURA LA HOLLYWOOD

Imaginea populară a lui Will Hays și a altor oficiali ai Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) îi înfățișează drept puritani înăcriți care au impus cenzura în industria filmului. Realitatea este mai complexă. MPPDA a fost o corporație deținută colectiv chiar de companiile producătoare de filme. Unul dintre obiectivele MPPDA era de a evita cenzura oficială, impusă din afara sistemului.

MPPDA s-a format în 1922 pentru a îmbunătăți relațiile publice după o serie de scandaluri de la Hollywood, pentru a fi un punct de legătură și de *lobby* cu administrația republicană și pentru a gestiona probleme din afara țării, cum ar fi cotele. Cu funcții similare a continuat și în anii 1930, dar MPPDA a devenit faimoasă mai degrabă pentru politica de autocenzură a industriei: pentru Codul de Producție (deseori numit Codul Hays).

Mulți considerau că moralitatea laxă din anii 1920 ai epocii jazzului a fost o cauză a Marii Crize. Comitetele de cenzură de film, naționale și locale, formate în epoca cinematografului mut, au înăsprit standardele. Grupări care promovau valori religioase, bunăstarea copiilor și alte asemenea valori protestau împotriva violenței, a sexului și a altor subiecte similare prezente în filme. În 1932 și 1933, o serie de studii ale Fondului Payne au investigat efectele mersului la cinema asupra publicului, în special asupra copiilor.

În prima parte a anilor 1930, presiunea din afara sistemului de producție pentru a se institui un sistem de cenzură a determinat MPPDA să adopte Codul de Producție ca politică a industriei. Codul era un rezumat de standarde morale cu privire la reprezentarea crimelor, a sexului, a violenței și a altor subiecte controversate. Prevederile Codului impuneau, spre exemplu, ca „metodele de înfăptuire a unei crime să nu fie explicit prezentate" și ca „perversiunile sexuale sau orice trimiteri la ele să fie interzise". (În acea perioadă, „perversiunea sexuală" se referea în primul rând la homosexualitate.) Exista așteptarea ca toate filmele hollywoodiene să respecte Codul, pentru că altfel riscau să fie cenzurate pe plan local. În impunerea Codului, cenzorii MPPDA ajungeau să fie absurzi. Chiar și cuplurile căsătorite respectabile trebuiau arătate dormind în paturi separate (pentru a fi pe placul cenzorilor britanici) și cea mai mică vulgaritate era interzisă. Când a fost filmat *Pe aripile vântului/ Gone with the Wind*, în 1939, a existat o dezbatere lungă până când MPPDA a permis ca personajul lui Clark Gable să spună faimoasa replică „Sincer să fiu, draga mea, mă doare-n cot".

Companiile producătoare au opus inițial rezistență demersurilor MPPDA. Multe dintre ele aveau probleme financiare, unele intrau în faliment sau erau aproape de faliment din pricina scăderii numărului de spectatori. Știau că sexul și violența puteau crește apetitul pentru mersul la filme. Filmele cu gangsteri și cu sex îi înfuriau însă pe cenzori și pe membrii grupărilor care făceau presiune publică. *Inamicul public/ The Public Enemy* (1931), *Micul Cezar/ Little Caesar* (1931) și *Scarface* (1932) le păreau tuturor că glorifică niște criminali. Cu toate că protagoniștii erau omorâți la final, exista teama că tineretul va emula imaginile de tipi duri ale lui James Cagney sau Edward G. Robinson. Și mai cunoscut era cazul filmelor despre femei care urmăreau un câștig material în schimbul unor favoruri sexuale. *Baby Face* (1933) și *Femeia cu părul roșu/ Red-Headed Woman* (1932) arătau femei obținând apartamente elegante, haine și mașini în urma unor serii de aventuri amoroase. Chiar și *Strada lăturalnică/ Back Street* (1932, John M. Stahl), în care eroina trăiește modest și chiar iubește un om care o întreține, a fost considerat un film ofensator. Conform autorului Codului, filmul aproba „relații extraconjugale, astfel conturând un discurs nefavorabil instituției căsătoriei și bagatelizându-i responsabilitățile"*.

Mae West a fost o provocare formidabilă pentru MPPDA. Era o actriță de succes pe Broadway și o dramaturgă a cărei faimă se baza pe piese senzaționale ca *Sex* (1926). Deși MPPDA a luptat să o țină departe de roluri în filme, Paramount, aflată în fața falimentului, a angajat-o; pentru câțiva ani a fost cea mai profitabilă vedetă a companiei. Primul film care a contribuit la statutul său de vedetă, *Lady Lou/ She Done Him Wrong* (1933, Lowell Sherman), a făcut profituri considerabile. O bucată de dialog tipică pentru West este aceea când virtuosul tânăr erou o dojenește pe eroină, întrebând-o: „Nu ai întâlnit niciodată un bărbat care să te facă fericită?" Iar ea răspunde: „Ba da... de multe ori". Prin felul tărăgănat de a rosti cuvintele West putea impregna cu lascivitate orice replică.

Nu putea fi ales un moment mai puțin prielnic pentru premiera lui *Lady Lou*. Primele studii ale Fondului Payne abia apăruseră. Mai mult, la începutul anilor 1930, administrația Roosevelt a preluat conducerea, întărind legăturile lui Hays cu oficialii republicani de la Washington. Se prefigura o lege

* Martin Quigley, *Decency in Motion Pictures* (New York: Macmillan, 1937), p. 33.

națională de cenzurare a filmelor. Drept urmare, în martie 1933 Hays a impulsionat industria filmului să adopte Codul.

Totuși, studiourile ahtiate după spectatori au testat limitele Codului. Filmele lui Mae West au continuat să cauzeze probleme. *Frumoasa anilor '90/ Belle of the Nineties* (1934) a fost remontat la insistența Comitetului de Cenzură al statului New York. Negocierile privind acest film au coincis cu presiunea crescândă din partea grupurilor religioase, în special a Legiunii Catolice a Decenței. (Legiunea avea un sistem de *rating* care putea să condamne filmul în rândul publicului tânăr sau al tuturor catolicilor. Acest stigmat putea cauza pierderi considerabile pentru veniturile întregii industrii.)

Pericolul crescând al unei cenzuri oficiale s-a dovedit prea mare pentru a putea fi ignorat și în iunie 1934 MPPDA a stabilit un set nou de reguli. Studiourile membre care lansau filme fără certificările de aprobare ale MPPDA (**fig. 10.1**) erau amendate cu 25 000 de dolari. Mai mult, un film fără o astfel de certificare nu era primit în cinematografele membrelor MPPDA – multe dintre acestea erau săli imense de premieră. Această regulă a forțat majoritatea producătorilor să se conformeze Codului. Material cu potențial de a nu fi acceptat era încă inserat în filme, dar în moduri mai indirecte. Un *fade-out* plasat strategic putea fi un indiciu că un cuplu va face dragoste; violența extremă se putea petrece în afara a ceea ce era arătat direct pe ecran; un dialog sofisticat putea sugera mult fără să încalce Codul.

MPPDA e posibil să fi fost represiv, dar a blocat o foarte probabilă cenzură mai dură la nivel național. În

10.1. Certificatul de aprobare, așa cum apărea pe generic în anii 1930, la începutul epocii când filmele primeau aprobare de la MPPDA.

termeni practici, Codul nu a fost un instrument al unor minți pudice ale celor de la MPPDA, ci un rezumat al tipurilor de subiecte care puteau duce filmele în situația de a fi remontate de cenzorii locali sau de a fi interzise pentru spectatorii catolici. Codul a salvat profiturile Hollywoodului, presându-i pe cineaști să evite secvențe cu potențial de a fi eliminate în urma cenzurii. MPPDA nu a căutat să elimine fiecare replică riscantă sau fiecare moment violent. În schimb, a permis studiourilor să realizeze filme care să atâțe publicul fără să treacă de granițele definite de autoritățile de cenzură locale.

Fairbanks s-au retras din producția de filme în prima jumătate a anilor 1930, iar Charles Chaplin a lansat câte un lungmetraj cam o dată la cinci ani. UA a distribuit filmele altor producători independenți importanți, precum Alexander Korda, David O. Selznick, Walter Wanger și Samuel Goldwyn, care au migrat spre alte companii la sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial. În consecință, UA a fost singura companie ale cărei profituri au scăzut în perioada de *boom* a anilor de război.

Lansările United Artists din 1930 până în 1945 proveneau de la producători independenți diverși. Importurile prestigioase britanice precum *Viața privată a lui Henric al VIII-lea/ The Private Life of Henry VIII*, musicalurile burlești cu vedeta populară de pe Broadway Eddie Cantor, câteva dintre filmele americane ale lui Alfred Hitchcock (inclusiv *Rebecca* și *Fascinație/ Spellbound*) și unele dintre cele mai bune filme regizate de William Wyler (*A doua tinerețe/ Dodsworth*, *La răscruce de vânturi/ Wuthering Heights*) au furnizat o ofertă variată. Spre deosebire de perioada mută însă UA a trebuit să-și completeze programul cu filme cu buget mediu sau chiar cu filme de serie B.

Independenții

Între Cele Cinci Mari, Cele Trei Mici și independenți nu exista cu adevărat o competiție. Fiecare grup avea

Scanned with OKEN Scanner

o funcție diferită în industrie. Cele Cinci Mari furnizau majoritatea filmelor de categorie A pentru sălile mari. Filmele realizate de Cele Trei Mici completau programul cinematografelor și ofereau filme și sălilor mai mici, care nu erau deținute de Cele Cinci Mari. Câteva firme independente produceau filme de prestigiu, în timp ce altele, ca Monogram și Republic, ajutau la umplerea programelor duble (*double features*) cu filme de serie B, multe dintre ele westernuri, thrillere, filme cu crime și seriale.

Unii producători independenți realizau filme de mic buget pentru anumite grupuri etnice, fiind mai îndepărtați de ceea ce presupunea sistemul hollywoodian. Oscar Micheaux a continuat să facă filme cu distribuții formate exclusiv din persoane afro-americane (vezi *Filme pentru publicul afro-american*, din Capitolul 7). Introducerea sonorului a dus la diversificarea limbilor în care erau rostite dialogurile. În orașele unde comunitățile evreiești erau numeroase exista o cerere de filme vorbite în limba idiș. Cu toate că existaseră și filme mute distribuite cu intertitluri în idiș, cinematografia sonoră a stimulat o scurtă perioadă de înflorire a producției orientate spre cultura evreiască în anii 1930. Filme ca *Unchiul Moise/ Uncle Moses* (produs de Yiddish Talking Pictures în 1932) erau proiectate în cinematografele care arătau și filme importate din alte două centre ale producțiilor idiș: Polonia și URSS. Deseori erau adaptări ale unor spectacole din dinamicul teatru evreiesc. Edgar G. Ulmer, care lucrase sporadic la Hollywood, a realizat *Câmpiile verzi/ Green Fields* (1937) (**fig. 10.2**), unul dintre cele mai de succes filme idiș la nivel internațional. Ca multe alte filme din acest ciclu, se concentra pe probleme de familie și pe conflictul dintre valorile tradiționale și cele ale vieții urbane moderne. Filmele includeau adesea interludii muzicale. Izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial a sistat producția de filme idiș – în Polonia, în 1939, iar în Statele Unite, după 1942.

În ciuda succeselor moderate ale diferitelor tipuri de producții independente, ar fi fost practic imposibil pentru o companie nouă – mică sau mare – să câștige o cotă semnificativă din piața cinematografică americană. Firmele de la Hollywood își construiseră o situație stabilă în care își împrumutau unele altora vedete, își prezentau unele altora filmele în sălile pe care le dețineau și cooperau în diverse alte feluri. Într-una dintre cele mai ample acțiuni de cooperare, au lucrat prin MPPDA pentru a contracara presiunea exterioară pentru cenzurarea filmelor (vezi *Codul Hays: autocenzura la Hollywood*, din acest capitol).

10.2. Edgar G. Ulmer adaugă un plus de interes vizual filmului cu buget redus *Câmpiile verzi* prin plasarea de obiecte în primul plan pentru a compune acțiunea.

PRACTICI DE PROIECȚIE ÎN ANII 1930

Sunetul și Marea Criză Economică au schimbat maniera în care sălile de cinema prezentau filmele. Warner Bros. a văzut inițial introducerea sunetului ca pe o ocazie de a elimina acompaniamentul muzical al filmelor și momentele de vodevil din oferta cinematografelor. Eforturile companiei au fost încununate de succes, iar după 1930 majoritatea sălilor se limitau la proiecția de filme. În consecință, controlul creativ în privința programării a fost, în fine, luat din mâinile proprietarilor sălilor de cinema locale, care primeau de acum programe complete sub forma filmelor.

Marea Criză a curmat era palatelor filmelor. Multe săli nu-și mai puteau permite să plătească plasatori care să-i conducă pe clienți către locurile lor. În căutarea altor forme de profit, administratorii vindeau în hol bomboane, floricele și băuturi răcoritoare. Pentru că spectatorii aveau puțini bani de cheltuit pe divertisment, exploatanții includeau în fiecare program câte două sau trei lungmetraje, plus câteva scurtmetraje, la prețul unuia singur. Al doilea film era adesea unul de buget mic, de serie B, dar le dădea senzația spectatorilor că au primit de două ori mai mult la același preț. La fel de important, programul dublu includea un interludiu, o pauză în care spectatorii puteau să-și cumpere băuturi.

Administratorii cinematografelor își ademeneau clienții cu diverse daruri. Puteau fi premii prin tragere la sorți sau o pernă-suvenir oferită împreună cu biletul. Cea mai eficientă strategie era cea a „serilor de porțelan", când fiecare cumpărător primea, pe lângă bilet, o piesă de veselă. Familiile erau deci încurajate să revină săptămânal pentru a strânge piesele dintr-un serviciu complet de masă.

Cum numărul de spectatori a crescut în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, unele dintre aceste stimulente au cunoscut un declin. Producția de filme de serie B a devenit mai puțin importantă, dar

Scanned with OKEN Scanner

programele duble au persistat, la fel și standurile cu dulciuri și cu băuturi din holurile cinematografelor. Multe săli de cinema s-au deteriorat în timpul Marii Crize Economice, dar au rămas pregătite să primească mulțimile de spectatori noi.

INOVAȚIA CONTINUĂ LA HOLLYWOOD

În anii 1920, expansiunea industriei a presupus dezvoltarea mai multor companii dedicate tehnicii cinematografice și a unor departamente specializate în cadrul studiourilor. Inovarea la nivelul sunetului, care a generat astfel de transformări în derularea afacerilor din domeniul cinematografic, fusese unul dintre rezultatele dezvoltării resurselor tehnologice ale industriei. În anii 1930 și 1940, progresele în producția de film au continuat. Prin intermediul eforturilor studiourilor, ale unor fabricanți-cheie și ale unor instituții coordonatoare precum Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Academia Americană a Artelor și Științelor Filmului), tehnologia de film a devenit mai versatilă și mai sofisticată.

Înregistrarea sunetului

Metodele de înregistrare a sunetului s-au îmbunătățit constant. Microfoanele timpurii erau omnidirecționale, înregistrând zgomote nedorite produse de echipa de pe platou sau de echipamentele de filmare. Treptat, au fost dezvoltate microfoane unidirecționale, care puteau fi îndreptate specific către o anumită sursă emițătoare de sunet. Primele girafe (*boom*-uri) de tip prăjină de care se puteau agăța și cu care puteau fi mutate microfoanele pe deasupra platourilor erau mari, greoaie. Unele mai ușoare au făcut în curând ca înregistrarea sunetului să fie un proces mai flexibil (**fig. 10.3**). La sfârșitul anului 1932, inovările în procesul de înregistrare pe mai multe piste sonore au permis muzicii, vocilor și efectelor sonore să fie înregistrate separat și să fie mixate ulterior pe o singură pistă sonoră. (În general, cântecele erau primele înregistrate, actorii mișcându-și buzele pentru a da impresia că le interpretează în timpul filmării.) Tot în 1932, au început să fie imprimate numere identice pe marginile negativelor de imagine și de sunet, permițând astfel o sincronizare bună inclusiv a cadrelor scurte.

În 1932, rezultatele acestor avansuri tehnologice erau perceptibile în multe filme. Actorii nu mai erau nevoiți să se miște cu precauție exagerată sau să rostească replicile lent, iar ritmul ușor lugubru al multora dintre filmele sonore timpurii a lăsat locul unuia mai vioi. Noua flexibilitate în înregistrarea sunetului este vizibilă în filme foarte diferite, precum *Contesa Lily/ Trouble in Paradise* (Ernst Lubitsch), *Sunt un evadat/ I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn LeRoy) și *Dr. Jekyll și Dl Hyde/ Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian).

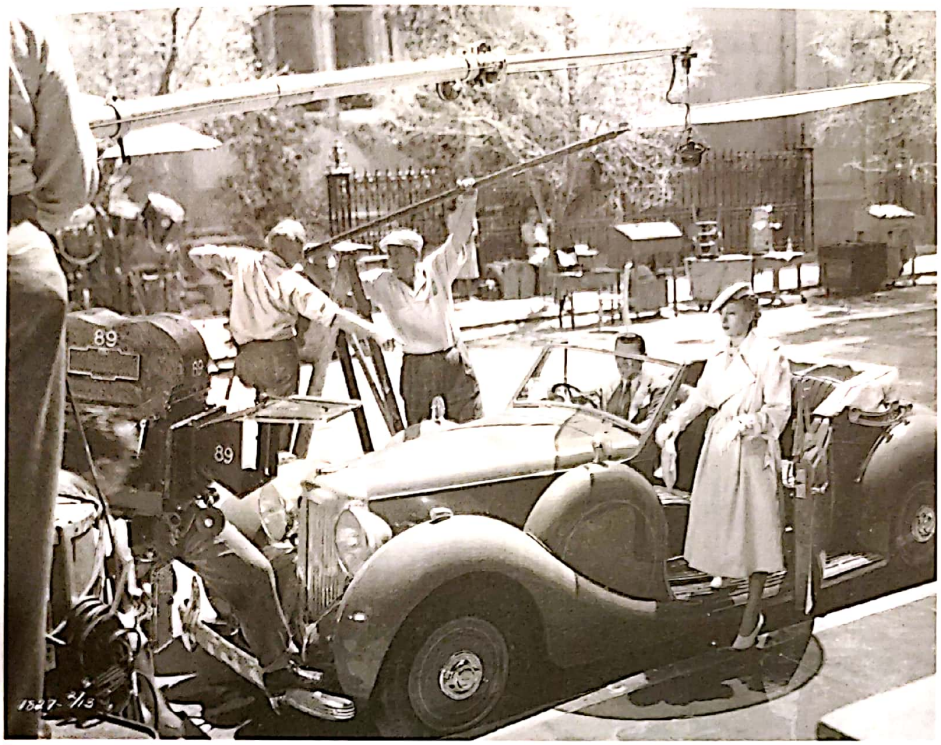
Dacă multe dintre filmele sonore timpurii au evitat adesea folosirea unei muzici nondiegetice de atmosferă, înregistrarea pe mai multe piste de sunet a stimulat introducerea a ceea ce avea să fie cunoscut sub numele de *coloană sonoră simfonică*, în care pasaje muzicale lungi erau redate la un volum sonor mai scăzut decât cel al acțiunii și al dialogului. Mai mulți compozitori antrenați în tradiția muzicii clasice europene postromantice, inclusiv Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Miklós Rózsa, David Raksin și Bernard Herrmann, au compus coloane sonore pentru a potența stările romantice sau tensionate ale filmelor.

Steiner, în mod particular, a stabilit normele muzicii de studio. Coloana sonoră plină de emfază a filmului *King Kong* (1933) a devenit un punct de reper pentru începuturile abordării simfonice. Steiner folosea, în general, linii melodice ușor de recunoscut pentru a sublinia înțelesul unei secvențe, ca în *Sergentul York/ Sergeant York* (1940), unde „Dă-mi acea credință de pe vremuri" („Give Me That Old Time Religion") este un motiv muzical asociat cu credința religioasă a eroului. Precum numeroase tehnici muzicale ale cinematografului sonor, această practică a citării derivă din acompaniamentele *live* ale filmelor mute. Compozitorii intenționau de obicei să utilizeze muzica într-un mod discret. Precum montajul de continuitate, scenografia și alte componente tehnice, muzica trebuia, în linii mari, să deservească narațiunea, și nu să distragă atenția de la aceasta, evidențiindu-se pe sine.

Mișcările de cameră

Mișcări de cameră se regăsesc în multe filme sonore timpurii, însă pentru a le executa cineaștii filmau adesea fără sunet, pe care îl adăugau ulterior, sau depuneau eforturi considerabile să miște camera greoaie. Cadrele cu mișcări de cameră tindeau să iasă în evidență față de restul filmului, care putea fi filmat cu mai multe camere. Astfel de diferențe nu ajutau continuitatea. Odată ce au intrat în uz *blimp*-urile pentru camera de filmat, a apărut o nouă problemă: camerele erau prea grele pentru trepiedele tradiționale și era

Scanned with OKEN Scanner



10.3. Un *boom* telescopic direcționează un microfon mic direct către actori în timpul producției la *Aventura diamantelor/ Adventure in Diamonds* (1940).

dificil să fie mutate din loc. Soluția era un suport de cameră solid, mobil, iar operatorii individuali și firmele de întreținere a echipamentelor au construit versiuni noi ale tipurilor de cărucioare și de macarale folosite la sfârșitul epocii cinematografului mut.

1932 a fost un an al progresului, cu introducerea căruciorului autoghidat Bell & Howell. Acesta era o dolie de peste 300 de kilograme care putea să înalțe camera de la 45 de centimetri la 2 metri, iar operatorul putea face o panoramare, verticală, orizontală sau putea urmări cu ușurință o acțiune. Dolia Panorama, a firmei The Fearless Company, apărută în 1936, putea să treacă de un toc de ușă cu o deschidere de un metru. Cadrele spectaculoase de urmărire din unele filme ale anilor 1930 sau 1940, când camera traversează două sau mai multe încăperi ale unui platou, au depins de astfel de echipamente.

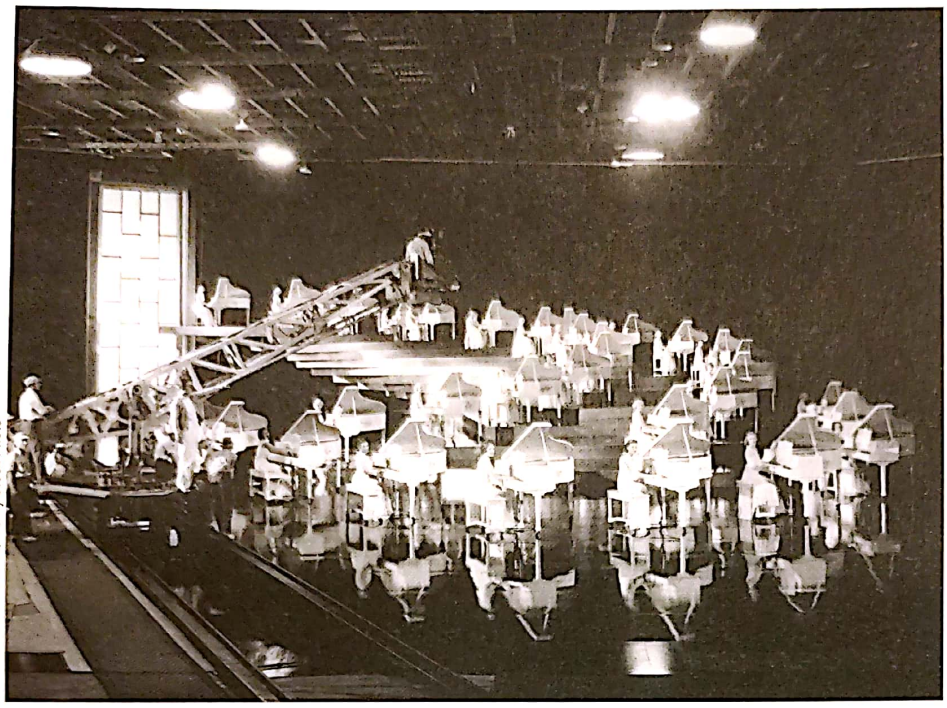
Mișcările de macara au devenit, de asemenea, o obișnuință. *Nimic nou pe frontul de vest/ All Quiet on the Western Front* (1931), produs de Universal, a folosit o macara gigantică de aproximativ 15 metri, construită în 1929 pentru filmul *Broadway*. Cadrul faimos din *Pe aripile vântului*, în care camera face o mișcare de retragere peste o platformă uriașă de cale ferată plină de răniți, a fost realizat cu ajutorul unei macarale de construcții. Macaralele mari puteau fi utilizate și în studio, de obicei pentru a crea cadre spectaculoase în filmele istorice, în musicaluri sau în filme fantastice (**fig. 10.4**). În musicalul MGM *Vrăjitorul din Oz/ The Wizard of Oz* (1939) camera de filmat plutește deasupra Orașului Piticilor și a Potecii din Cărămizi Galbene. Majoritatea macaralelor erau însă modele mai mici potrivite pentru mișcări discrete de cameră pe verticală și pe diagonală.

Technicolor

Cea mai impresionantă inovație a acestei epoci a fost filmul color. Am văzut deja cum filmele mute, prin procese nonfotografice variate, ulterioare filmării, au putut fi colorate. Au existat mai multe încercări în era filmului mut de a introduce procese fotografice color. Sistemul Bi-Pack cu două negative al firmei Technicolor a fost utilizat ocazional în filmele hollywoodiene din anii 1920 și a supraviețuit și în epoca sonorului. Era costisitoare totuși folosirea sistemului și reda culori mai degrabă în tonuri magenta-oranj și albastru-verzui (**fig. color 10.1**).

La începutul anilor 1930, firma a introdus un sistem nou, așa-numitul *Technicolor Tri-Pack, cu trei negative*. Presupunea atașarea la camera de filmat a unor filtre și prisme colorate. Lumina care traversa obiectivul camerei era împărțită și captată pe trei negative alb-negru. Unul capta nuanțele din spectrul roșu, altul pe cele din spectrul verde, celălalt pe cele din spectrul albastru. Erau apoi realizate imagini pozitive aferente

Scanned with OKEN Scanner



Masheter Movie Archive/Alamy Stock Photo

10.4. Macaraua pe care Busby Berkeley a folosit-o la Warner Bros. pentru a filma numere muzicale elaborate, văzută aici între duble pentru *Parada aurului 1935/ Gold Diggers of 1935* (1935).

fiecărei pelicule negative și tratate cu coloranți. Pe un suport nou de peliculă gelatina de la suprafață absorbea vopseaua, amestecându-se cu ea și generând culoarea originală a secvenței. Fiind separate de sursa lor, culorile erau combinate, fiind absorbite în suprafața peliculei. (Asta a făcut ca pelicula imprimată în final prin procedeul Technicolor să fie un pic mai groasă decât cea alb-negru.) Rezultatul era o imagine color foarte saturată.

Sistemul Tri-Pack Technicolor a fost introdus public într-un scurtmetraj animat Disney, *Flori și copaci/ Flowers and Trees*. Pioneer Pictures, o mică firmă independentă de producție deținută de acționarul majoritar al Technicolor, a produs un musical scurt, *La Cucaracha*, în 1935 (**fig. color 10.2**). Filmul demonstra că Technicolorul putea reda culori intense cu actori filmați în studio. În același an lungmetrajul *Becky Sharp* (**fig. color 10.3**) a arătat că o dramă istorică putea fi mult mai atrăgătoare dacă era și color. Capacitatea Technicolor de a produce culori luminoase, saturate sugera că, în cazul anumitor filme, costurile suplimentare (cu aproape 30% mai mari decât producția în alb-negru) erau justificate. Cele Cinci Mari au început să utilizeze culoarea, iar compania Technicolor a monopolizat procesul, furnizând toate camerele și toți tehnicienii pentru fiecare producție, procesând și developând filmele.

Astăzi ne raportăm la culoare ca la un element care contribuie la efectul de realism al filmelor, dar în anii 1930 și 1940 era adesea asociată cu filmele fantastice și cu filmele-spectacol. Putea fi utilizată în filme de aventuri exotice, precum *Grădina lui Allah/ The Garden of Allah* (1936), în filme de aventuri precum *Aventurile lui Robin Hood/ The Adventures of Robin Hood* (1939), sau în musicaluri precum *Ne vedem în St. Louis/ Meet Me in St. Louis* (1944).

Efecte speciale

Termenul de „efecte speciale", folosit în legătură cu anii 1930, de obicei se referă la filme precum *King Kong* și *Vrăjitorul din Oz*. Totuși, după cum a punctat președintele Societății Americane a Directorilor de Imagine în 1943, „90% dintre cadrele cu trucaje și efecte speciale nu sunt realizate cu intenția de a păcăli publicul. Majoritatea trucajelor de cameră sunt făcute din simplul motiv că a filma aceeași acțiune cu mijloace convenționale ar fi prea dificil, prea scump sau prea periculos".* Pentru că efectele speciale promovau ușurința tehnică, eficiența și siguranța, au fost utilizate frecvent și au avut o influență considerabilă asupra filmelor acestei perioade.

Majoritatea trucajelor fotografice din epoca mută erau executate de operator în timpul filmării. Filmarea

* William Stull, „Process Cinematography", în *The Complete Photographer: A Complete Guide to Amateur and Professional Photography*, vol. 8 (New York: National Educational Alliance, 1943), ed. Willard D. Morgan, p. 2994.

Scanned with OKEN Scanner

cu mai multe camere și complicațiile care derivau din introducerea sunetului au făcut ca munca asociată cu trucajele să devină responsabilitatea unor specialiști. Studiourile au adăugat departamente de efecte speciale specializate în conceperea de echipamente care să rezolve probleme apărute în abordarea anumitor secvențe.

Realizarea efectelor speciale presupunea, de obicei, combinarea unor cadre filmate separat într-unul dintre următoarele două feluri: prin *retroproiecție* (numită și „proiecție de fundal") sau folosind o trucă (mașină de copiere optică). În cazul retroproiecției actorii jucau într-un platou unde imaginea de fundal era o proiecție a unei filmări anterioare (**fig. 10.5**). În majoritatea secvențelor în care personajele călătoreau cu autovehicule, de exemplu, filmarea în mașină avea loc în studio, în timp ce pe fundal se derula proiecția unui peisaj (**fig. 10.6**). Proiecția de fundal a salvat bani, pentru că actorii și echipa de producție nu se deplasau propriu-zis într-o locație exterioară de filmare. (O echipă mică de filmare sau echipa a doua se deplasa să filmeze separat cadrele de fundal.) De exemplu, o bună parte din acțiunea filmului *Căpitanii curajului/ Captains Courageous* (MGM, 1938) se petrecea pe puntea unei ambarcațiuni de pescuit, însă actorii au jucat toate scenele într-un studio, având sub ei un rezervor de apă și marea proiectată pe fundal.

Mașina de copiere optică oferea mai multe opțiuni pentru refilmarea și combinarea imaginilor. În esență, o mașină de copiere optică era alcătuită dintr-un proiector îndreptat către obiectivul unei camere de filmat. Ambele puteau fi mișcate înainte și înapoi, diferite obiective puteau fi schimbate între ele, porțiuni

John Swope/The LIFE Images Collection/Getty Images

10.5. Melvyn Douglas și Myrna Loy stau în fața unui ecran cu retroproiecție care asigură fundalul mișcător pentru călătoria lor în autovehicul (*Domnul Blandings își construiește casa de vis/ Mr. Blandings Builds His Dream House*, 1948).

Scanned with OKEN Scanner

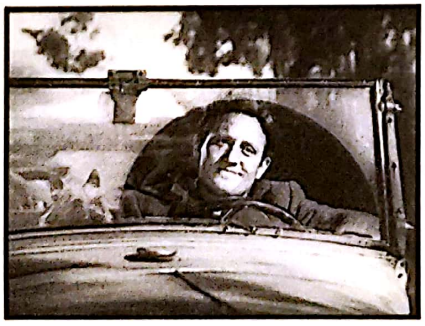
din imagine puteau fi cașetate, iar pelicula reexpusă. Imaginile puteau fi supraimpresionate sau porțiuni din ele puteau fi unite ca bucățile de puzzle; o imagine putea fi mărită sau i se putea modifica viteza de redare.

În mod uzual, mașina de copiere optică era folosită să reducă din costuri prin a „completa" scenografia de pe platou. Acoperind o parte dintr-o fotogramă cu o mască, directorul de imagine putea lăsa porțiuni de peliculă neexpuse luminii, unde expertul în efecte speciale putea insera ulterior o altă imagine (**fig. 10.7**).

Mult mai complexe erau măștile mobile. Aici operatorul de efecte speciale ar fi inclus două sau mai multe măști pentru fiecare cadru al porțiunilor trucate folosind dubla expunere a peliculei, fotogramă cu fotogramă, folosind și măști complementare pentru a acoperi porțiuni din peliculă. Măștile mobile erau în general folosite pentru a face tranziții; o linie traversa ecranul, înlocuind treptat cadrul până ce apărea următorul. În 1933, tranzițiile au ajuns la modă, ca o alternativă la *fade*-uri sau *dissolve*-uri (două alte tehnici de tranziție între cadre), când expertul RKO în efecte de trucă optică Linwood Dunn a realizat tranziții elaborate, întrepătrunderea între cadre apărând sub formă de evantai, de zigzag ca în *Cruciada dragostei/ Melody Cruise* și *Carioca/ Flying Down to Rio* (**fig. 10.8**).

Truca era adesea folosită pentru a construi secvențe de montaj. Aceste rafale scurte de cadre au fost realizate prin utilizarea supraimpresiunilor, a paginilor de calendar, a titlurilor de ziare și a altor imagini similare pentru a sugera trecerea timpului sau durata mai lungă a unei acțiuni (**fig. 10.9**).

Existau multe alte tipuri de efecte speciale. Secvențe întregi puteau fi filmate utilizând miniaturi, precum în decolările și aterizările din *Numai îngerii au aripi*, al lui Hawks. Era folosită ocazional și animația tridimensională realizată fotogramă-cu-fotogramă, de pildă pentru a transforma mici păpuși în maimuța uriașă din *King Kong*. Alte trucaje necesitau dispozitive mai simple, precum trape pe sistem de lift sau fumul de zăpadă carbonică, tip de trucaj care făcea ca Vrăjitoarea să pară că se topește în *Vrăjitorul din Oz*.



10.6. Această secvență din filmul *Furia* al lui Fritz Lang folosește retroproiecție.

Stiluri de imagine

De-a lungul anilor 1930, majoritatea directorilor de imagine își doreau să obțină o imagine difuză, inspirată de tendințele stilistice ale anilor 1920 (vezi *Schimbările stilistice și tehnologice*, din Capitolul 7). Acum însă imaginea de acest tip devenise mai puțin extremă. Experții de cameră foloseau mai puține filtre și măști de sticlă ce distorsionau sau dădeau efectul de frotiu. În schimb, laboratoarele studiourilor procesau de obicei pelicula astfel încât să pară mai estompată și să aibă mai multe tonuri de gri. Mai mult, în 1931, Eastman Kodak a introdus pelicula *Super Sensitive Panchromatic,* care putea fi utilizată împreună cu lămpile incandescente, ce dădeau o lumină mai difuză, apărute odată cu introducerea sonorului (pentru că becurile cu arc folosite anterior emiteau un brum constant). Unele filme aveau o imagine strălucitoare, cu contrast redus, pentru a exprima o atmosferă glamoroasă sau romantică (**fig. 10.10**). Altele optau pentru mai multă claritate, evitând totuși contrastele puternice între alb și negru (**fig. 10.11**).

Majoritatea cineaștilor din Hollywoodul anilor 1930 îi așezau pe actori împreună într-un spațiu relativ restrâns și apoi montau apelând la planuri și contraplanuri. Alții realizau compoziții cu o profunzime mai mare a câmpului, uneori cu planul din față ușor defocalizat (în *unscharf*) (**fig. 10.12**), iar alteori

10.7. Numai partea din stânga jos a acestui cadru din *Regina Christina/ Queen Christina* (1932) a fost construită în platourile din studio; vapoarele, apa, acoperișurile și cerul au fost adăugate ca fundaluri pictate.

Scanned with OKEN Scanner

10.8. O trecere între cadre cu un volcu în zigzag face tranziția între un cadru și următorul în *Carioca*.

10.9. În *Extravagantul domn Deeds* titluri de ziare supraimpresionate construiesc secvențe de montaj, rezumând atitudinea fluctuantă a publicului față de protagonist.

10.10. În *Adio, arme* (1932, Frank Borzage) secvența romantică în care protagoniștii se îndrăgostesc are imagini difuze și strălucitoare.

10.11. *Shanghai Express* (1932, Josef von Sternberg) utilizează o paletă largă de griuri estompate pentru a construi imagini glamoroase cu Marlene Dietrich.

10.12. O compoziție în adâncime din *Secolul XX*.

construiau mizanscena în adâncimea câmpului vizual (**fig. 10.13, 10.14**).

Regizorul Orson Welles și directorul de imagine Gregg Toland au dus mai departe tradiția decupajului în profunzime și au apelat la el extensiv în *Cetățeanul Kane* (1941). Multe dintre cadrele în profunzime din *Cetățeanul Kane* au fost realizate cu ajutorul trucii, folosite pentru a aduce într-o aceeași imagine cadre de mare claritate, filmate separat. Unele cadre au fost construite prin plasarea unor elemente în prim-plan și a altor elemente în fundal, la o distanță considerabilă unele de celelalte, toate elementele fiind clar vizibile; cel mai spectaculos astfel de cadru e planul-secvență al semnării contractului (**fig. 10.15**). Welles a mers chiar mai departe în cel de-al doilea său film, *Splendoarea Ambersonilor/ The Magnificent Ambersons* (1942), unde directorul de imagine Stanley Cortez a realizat mai multe cadre cu claritate tăioasă, decupate în profunzimea câmpului, fără să folosească trucaje fotografice (**fig. 10.16**). Influența acestor filme inovatoare la nivelul imaginii s-a resimțit rapid în industrie. Decupajul în profunzimea câmpului a unor planuri net separate a devenit o practică des întâlnită (**fig. 10.17**).

Per ansamblu, inovațiile tehnice din perioada 1930–1945 nu au schimbat fundamental abordarea artei cinematografice din Hollywoodul clasic. Narațiunea și psihologia personajelor au rămas centrale, iar regulile de continuitate încă sprijineau orientarea spațială. Sunetul, culoarea, profunzimea mare a câmpului de claritate și alte tehnici au îmbogățit stilul filmelor.

REGIZORI IMPORTANȚI

În plus față de regizorii deja consacrați la Hollywood, introducerea sunetului a adus o afluență de regizori de teatru în studiourile de film; în această perioadă mai mulți scenariști au îngroșat rândurile regizorilor de film. Mai mult, situația complicată politic din Europa a adus câțiva emigranți talentați în Statele Unite.

Veteranii epocii mute

Charles Chaplin s-a opus cinematografului sonor. Din poziția de producător și de star fenomenal de popular, și-a permis să facă în continuare filme „mute", numai cu muzică și efecte sonore, mai mult timp decât oricine altcineva de la Hollywood. Proiectele lui s-au rărit însă considerabil. A realizat două lungmetraje fără dialog, *Luminile orașului/ City Lights* (1931) și *Timpuri noi/ Modern Times* (1936). Cel din urmă reflecta vederile lui de stânga, care aveau să-i aducă

Scanned with OKEN Scanner

10.13, 10.14. Compoziții în adâncime în care focalizarea camerei se păstrează în toate planurile imaginii în *Inamicul public* și în *Numai îngerii au aripi*.

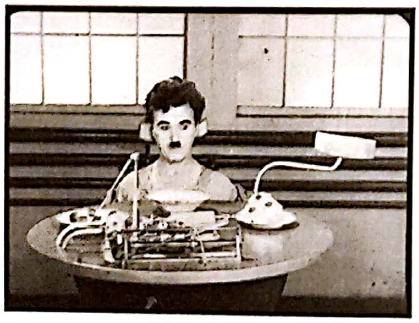
10.15. Profunzime mare a câmpului de claritate cu un personaj plasat aproape de cameră, al doilea în planul median și al treilea în adâncimea fundalului, în *Cetățeanul Kane*.

10.16. Secvența sălii de bal din *Splendoarea Ambersonilor* prezintă cu deplină claritate un decor vast în spatele cuplului din primul plan.

necazuri din partea guvernului și din partea publicului după război. În acest film, Vagadondul își pierde slujba monotonă de muncitor la o linie de asamblare, e aruncat în pușcărie după ce e confundat cu liderul unei demonstrații și își unește ulterior forțele cu o tânără femeie săracă pentru a căuta un alt loc de muncă. În ciuda atenției acordate problemelor specifice Marii Crize Economice, e un film foarte amuzant (**fig. 10.18**). La fel este și primul film sonor al lui Chaplin, *Dictatorul/ The Great Dictator* (1940), cu un subiect – Germania nazistă – neașteptat pentru o comedie. Asemănarea dintre mustața lui Hitler și cea a lui Chaplin născuse multe comentarii de-a lungul timpului, așa că Chaplin a profitat de asemănarea fizică dintre ei pentru a juca personajul Hynkel, dictatorul Tomaniei (**fig. 10.19**).

10.17. Un cadru simplu de tip plan/contraplan în *Casablanca* (1943), în care Rick este situat lângă cameră, personajul având în față o imagine relativ clară construită cu profunzime mare a câmpului de claritate.

După ce Josef von Sternberg regizase în Germania cel de-al doilea lui film sonor, *Îngerul albastru/ Der blaue Engel*, a revenit la Hollywood împreună cu vedeta filmului, Marlene Dietrich. Au realizat șase filme împreună, inclusiv *Morocco* (1930) și *Blonda Venus/ Blonde Venus* (1932). Dacă la nivel narativ erau melodrame convenționale, prin stilul lor aceste filme sunt printre cele mai rafinate ale erei. Fascinația lui Von Sternberg pentru texturi și compoziții dense s-a intensificat. În mod particular, imaginea glamoroasă a lui



10.18. În *Timpuri noi*, muncitorul Charlie testează o nouă mașină care îi hrănește pe muncitori în mod automat, în timp ce continuă să lucreze.

10.19. În *Dictatorul*, Chaplin exprimă lăcomia de putere a lui Hynkel dansând cu un glob pământesc gonflabil și învârtindu-l până plesnește.

Scanned with OKEN Scanner

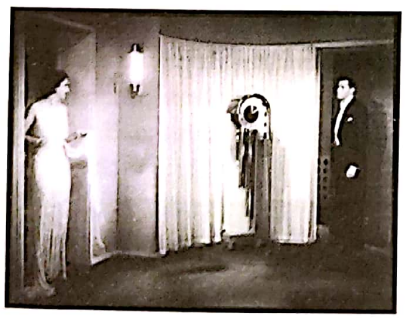
Marlene Dietrich, rareori egalată, a fost construită prin costume, prin ecleraj și prin alte tehnici vizuale (vezi fig. 10.11). Von Sternberg a regizat și filme fără Dietrich în această perioadă, printre care și două adaptări literare sumbre, *O tragedie americană/ An American Tragedy* (1931) și *Crimă și pedeapsă/ Crime and Punishment* (1935).

Ernst Lubitsch s-a adaptat rapid la sonor cu *Parada dragostei/ The Love Parade* (vezi *Sunetul și producția cinematografică*, din Capitolul 9). A realizat apoi multe musicaluri și comedii populare. Dintre ele se remarcă *Contesa Lily* (1932). Filmul începe cu o scenă amuzantă în care un cuplu elegant cinează împreună într-un hotel venețian și descoperă apoi că sunt doi hoți puși pe jefuirea celuilalt. Se îndrăgostesc și continuă să-și facă meseria până când o schemă de a jefui o femeie bogată le joacă feste (**fig. 10.20**). Lubitsch a regizat penultimul film al Gretei Garbo, *Ninotchka* (1939). Împreună cu *Dictatorul* lui Chaplin, *A fi sau a nu fi/ To Be or Not to Be* (1942), în regia lui Lubitsch, a fost una dintre rarele comedii despre naziști.

John Ford a continuat să fie extrem de prolific în anii 1930, semnând 26 de filme de-a lungul acestui deceniu, plus altele la începutul anilor 1940, înainte să se înroleze în Marină. A lucrat în principal la 20th Century-Fox, colaborând cu unele dintre cele mai populare vedete ale studioului. A regizat trei filme cu Will Rogers, *Doctorul Bull/ Dr. Bull* (1933), *Judecătorul Priest/ Judge Priest* (1934), *Vaporul nebuniilor/ Steamboat Round the Bend* (1935) și un film cu Shirley Temple, *India în flăcări/ Wee Willie Winkie* (1937). În ciuda specializării timpurii în realizarea de westernuri, a regizat unul singur în această perioadă, *Diligența/ Stagecoach* (1939), care a devenit unul dintre reperele genului. Filmul urmărea călătoria unui grup de personaje printr-un tărâm deșertic și periculos. În *Diligența* Ford a utilizat pentru prima oară formațiunile stâncoase din Monument Valley, o locație care avea să devină marca sa personală în westernurile ulterioare.

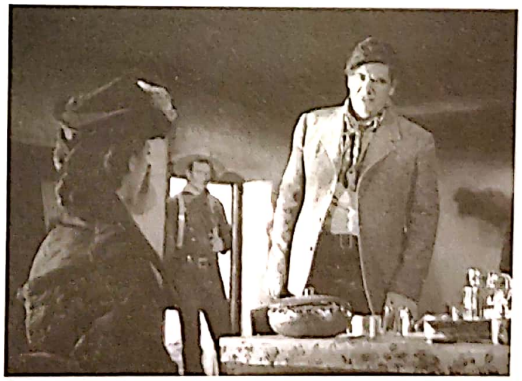
În același an, Ford a regizat *Tinerețea lui Lincoln/ Young Mr. Lincoln*, în care o crimă elucidată de Lincoln sugerează amestecul de simplitate și de viclenie care aveau să-l ducă spre funcția de președinte. Filmul e o poveste nostalgică densă despre dezbinarea treptată a unei familii unite de mineri irlandezi. Ford a construit situații emoționante, adoptând totodată o stilistică sobră remarcabilă. Deși a apelat la convenționalele planuri-contraplanuri și la tăieturi în cadru, cineastul a temperat momentele importante sau sentimentale surprinzând acțiunea în cadre mai largi sau rămânând pe o imagine liniștită cu un personaj aflat într-o stare de contemplare (**fig. 10.21**). Ford s-a folosit, de asemenea, de profunzimea câmpului de claritate în compunerea mizanscenei și în construcția imaginii, trăsături stilistice ce aveau să-l influențeze pe Orson Welles, care a studiat *Diligența* (**fig. 10.22**) înainte de a realiza *Cetățeanul Kane*.

Howard Hawks, care începuse să regizeze la mijlocul anilor 1920, a devenit tot mai renumit în această perioadă. Precum Ford, a lucrat într-o varietate de genuri, concentrându-se pe o abordare concisă a narațiunii și a interpretărilor actoricești și demonstrând virtuozitate în montajul de continuitate și în crearea unui ritm rapid. Hawks și-a explicat abordarea într-un mod pragmatic, atitudine care îl caracteriza:



10.20. Hoț și victimă potențială într-unul dintre strălucitoarele decoruri Art Deco din *Contesa Lily*.

10.21. În *Casa din vale*, o compoziție amintind filmele lui D.W. Griffith (vezi fig. 3.15) conturează cadrul care adastă pe reacția tăcută a familiei, la primirea unor vești proaste.



10.22. În *Diligența* John Ford își plasează actorii în trei planuri de profunzime ale compoziției și filmează ușor contraplonjat, tehnici pe care Welles avea să le ducă mai departe în *Cetățeanul Kane*.

Scanned with OKEN Scanner

„Încerc să povestesc cât mai simplu posibil, cu camera la nivelul privirii. Îmi imaginez felul în care povestea ar trebui spusă și apoi pun în practică acest plan. Dacă e o secvență pe care nu vreau să o modifice nimeni, intervenind la montaj asupra ei, nu îi las nicio opțiune de a o remonta."*

Dacă *Diligența* lui Ford este chintesența westernului, atunci *Fata sa de vineri* (1940) al lui Hawks este un model de comedie sonoră. Scenariul plin de umor (bazat pe piesa de teatru *Prima pagină/ The Front Page*, scrisă de Ben Hecht și de Charles MacArthur) are în prim-plan un editor de ziar care încearcă să-și convingă fosta soție să nu renunțe la jurnalism pentru a se recăsători. O ademenește să se ocupe de cazul unor politicieni corupți care plănuiesc condamnarea la moarte a unui criminal lipsit de discernământ pentru a câștiga capital politic în pragul alegerilor. Cary Grant, Rosalind Russell și un grup de actori valoroși livrează dialogurile sarcastice într-un ritm amețitor, în timp ce Hawks filmează acțiunea apelând la oscilări „invizibile" de planuri-contraplanuri și la mișcări de recadrare (**fig. 10.23**).

Acțiunea filmului de aventuri aviatice *Numai îngerii au aripi* (1939) se petrece într-un mic port sud-american, unde o companie de zbor încearcă să ducă poșta printr-o trecătoare strâmtă din munți. Utilizând resurse simple, Hawks a construit o atmosferă intensă de pericol și de romantism. O mare parte din acțiune se petrece într-o singură clădire și în jurul acesteia, noaptea sau în ceață, în timp ce personajele își așteaptă reciproc întoarcerea la sol (vezi fig. 10.14). Așa cum se întâmplă adesea în filmele lui Hawks, personajele, deopotrivă feminine și masculine, trebuie să-și demonstreze tăria și stoicismul.

William Wyler a început să regizeze la sfârșitul epocii mute, făcând mai mult westernuri de buget mic. A cunoscut primele succese după 1936, când a început să lucreze pentru producătorul independent Samuel Goldwyn. A realizat *Infamia/ These Three* (1936), o adaptare după piesa *Ora copiilor* (*The Children's Hour*), scrisă de Lillian Hellman, precum și alte filme care s-au evidențiat de-a lungul anilor ce au urmat, *Jezebel* (1938), *La răscruce de vânturi* (1939) și o altă adaptare după Hellman, *Vulpile/ The Little Foxes* (1941). La ultimele două, director de imagine a fost Gregg Toland, iar ambele filme construiesc mizanscene cu profunzime mare a câmpului de claritate, într-un mod similar cu cele din filmele lui Ford sau ale lui Orson Welles.

Regizorul veteran Frank Borzage a continuat să se dedice melodramei sentimentale. *Adio, arme/ A Farewell to Arms* (1932) era o ecranizare a romanului lui Hemingway despre o soră medicală britanică și un soldat american care se îndrăgostesc în timpul Primului Război Mondial. Borzage și directorul de imagine Charles B. Lang au filmat personajele într-un stil difuz și strălucitor, care potența atmosfera romantică (vezi fig. 10.10). În schimb, King Vidor a continuat să lucreze în mai multe genuri, de la westernuri la melodrame. *Remake*-ul lui din 1937 al filmului *Stella Dallas* e o melodramă clasică despre o femeie din clasa muncitoare care se căsătorește cu fiul patronului unei fabrici. Incapacitatea ei de a-și depăși educația modestă ajunge să amenințe căsătoria fiicei cu un om din înalta societate (**fig. 10.24**).

Raoul Walsh a lucrat și el în genuri variate, regizând mai multe filme de acțiune importante la sfârșitul anilor 1930 și la începutul anilor 1940. *În umbra prohibiției/ The Roaring Twenties* (1939), un film cu gangsteri, prezintă în paralel viețile a trei veterani din Primul Război Mondial. Filmul se remarcă pentru

* Joseph McBride, *Hawks on Hawks* (Berkeley: University of California Press, 1982), p. 82.

10.23. Un cadru specific de mizanscenă aglomerată din *Fata sa de vineri*, când șeriful îl încătușează pe Walter Burns în timp ce reporterul bolborosește la telefon în prim-plan.

10.24. În secvența faimoasă de final din *Stella Dallas*, Stella stă afară în ploaie și plânge privind nunta fiicei ei, apoi se întoarce și pleacă pentru totdeauna.

Scanned with OKEN Scanner

anumite secvențe spectaculoase de montaj, printre care o reprezentare a prăbușirii bursei de valori printr-un telegraf care se umflă și crapă. *High Sierra* (1940) este povestea înduioșătoare a unui ucigaș care încearcă să fugă de poliție în munți; se întâlnește cu o tânără cu dizabilități cu care se împrietenește. Filmul a fost un punct de cotitură în cariera lui Humphrey Bogart, care jucase anterior mai mult în roluri secundare de răufăcători; în anul următor îl va juca pe durul detectiv Sam Spade din *Șoimul maltez/ The Maltese Falcon*.

Regizori noi

Introducerea sunetului a adus mai mulți regizori de teatru de la New York la Hollywood. Printre aceștia s-a numărat și George Cukor, specializat în adaptări literare precum *Dama cu camelii/ Camille* (1936), cu Greta Garbo, și *David Copperfield* (1935), cu W.C. Fields. Cukor a lucrat în principal la MGM în această perioadă. Rouben Mamoulian a venit și el de pe Broadway; filmul lui *Aplauze/ Applause* (1929) a atras atenția pentru fluiditatea mișcărilor de cameră. În mod asemănător, ecranizarea *Dr. Jekyll și Mr. Hyde* (1932) debutează cu un cadru subiectiv, lung de urmărire, destul de neobișnuit, în care vedem prin ochii lui Jekyll cum intră într-o sală de lectură.

Alt regizor care a migrat dinspre Broadway a fost Vincente Minnelli, care s-a specializat în musicaluri. El s-a alăturat unității de producție de musicaluri de la MGM în 1940. Această echipă, aflată sub îndrumarea producătorului Arthur Freed, a strâns destul de rapid unele dintre cele mai valoroase talente din sfera musicalurilor de la Hollywood, inclusiv pe Judy Garland, Gene Kelly și Fred Astaire. Minnelli a realizat coregrafiile unor filme regizate de Busby Berkeley, precum *Să cânte orchestra* (1940), și a trecut apoi la regie odată cu *Un colțișor în cer/ Cabin in the Sky* (1943), un musical cu o distribuție formată exclusiv din actori afro-americani. Cel mai apreciat film al său din perioada războiului a fost *Ne vedem în St. Louis* (1944), cu Judy Garland.

Alți regizori noi ai acestei perioade au apărut din rândurile scenariștilor. Preston Sturges a scris scenarii în anii 1930. A lucrat la *Puterea și gloria/ The Power and the Glory* (1933, William K. Howard), un film cu o structură complexă de flashbackuri care a fost un precursor pentru *Cetățeanul Kane*. Sturges a început să regizeze odată cu *Marele McGinty/ The Great McGinty* (1940), o satiră politică, și a continuat prin realizarea unui șir de comedii populare în timpul anilor de război. În *Miracolul din Morgan's Creek/ The Miracle of Morgan's Creek* (1944), de exemplu, ironiza pudoarea americană. O tânără femeie rămâne însărcinată după o petrecere de pomină și susține că între ea și tatăl copilului (al cărui nume crede că e „Ignatz Ratskywatsky") a avut loc o căsătorie. Când se dovedește că e greu de găsit, un tip manierat din anturajul femeii, îndrăgostit de ea, o ajută să nu cadă în dizgrație și o ia de nevastă; ea devine mamă de sextupleți, iar familia ajunge un subiect senzațional de presă. În ciuda domolirii tonului de către MPPDA, filmul rămâne îndrăzneț. Sturges s-a numărat pentru câțiva ani printre cei mai populari regizori de la Paramount.

John Huston, care a lucrat la scenariile lui *Jezebel* și *High Sierra*, a fost un alt scenarist devenit regizor. Mai târziu în acest capitol vom discuta despre debutul său regizoral, *Șoimul maltez*, un film noir timpuriu. Huston a fost înrolat în armată pentru o mare parte din perioada războiului, realizând documentare de război importante și s-a întors la Hollywood după 1945.

Orson Welles, cel mai influent regizor apărut în perioada 1930–1945, avea deja succes în mai multe alte domenii, inclusiv în teatru și în lumea radioului (vezi *Cetățeanul Kane* și *Splendoarea Ambersonilor*, din acest capitol).

Regizori noi imigranți

Regizorii străini au continuat să vină la Hollywood. Unii erau atrași de salarii mai mari sau de șansa de a lucra în cele mai bine echipate studiouri ale lumii. Însă pe măsură ce fascismul s-a extins în Europa și cel de-Al Doilea Război Mondial a izbucnit, cineaștii au căutat adăpost în Statele Unite.

Nemulțumit că nu era încă o autoritate în Anglia și fascinat de posibilitățile tehnice pe care le oferea Hollywoodul, Alfred Hitchcock a semnat un contract cu David O. Selznick. Primul lui film american, *Rebecca* (1940), a fost o adaptare literară prestigioasă și a câștigat Premiul Academiei Americane pentru cel mai bun film al anului. Hitchcock a ajuns în curând cunoscut ca „maestru al suspansului". Printre filmele lui din timpul războiului se numără și *Bănuiala/ Shadow of a Doubt* (1943). Un bărbat care plănuiește să seducă și să omoare văduve înstărite vizitează familia surorii sale într-un orășel din California. Cucerește pe toată lumea, dar tânara lui nepoată e năucită atunci când descoperă adevărul despre el. Prin filmarea în locații reale, Hitchcock a recreat atmosfera de

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CETĂȚEANUL KANE ȘI SPLENDOAREA AMBERSONILOR

Încă de tânăr, Orson Welles (născut în 1915) a regizat producții teatrale și radiofonice neconvenționale. De exemplu, în 1936, a montat *Macbeth* cu o distribuție formată exclusiv din actori afro-americani și cu acțiunea plasată într-o junglă din Haiti. În 1938, a devenit faimos la nivel național cu o adaptare radiofonică după *Războiul lumilor* (*War of the Worlds*), roman scris de H.G. Wells, construind narațiunea ca o serie de buletine de știri. Mii de ascultători panicați au crezut că o invazie marțiană era cu adevărat în desfășurare.

În 1939, Welles a semnat un contract cu RKO. Primul lui proiect finalizat a fost *Cetățeanul Kane*, unul dintre cele mai admirate filme din toate timpurile. Welles a primit mână liberă, lucru ieșit din comun la Hollywood, și a putut inclusiv să-și aleagă distribuția și să aibă ultimul cuvânt la montaj. Deloc surprinzător, rezultatul a stârnit controverse. Era un portret voalat al magnatului William Randolph Hearst și al amantei lui, vedeta de film Marion Davies. Hearst a încercat să blocheze apariția filmului, dar *Cetățeanul Kane* a fost lansat în 1941, majoritatea publicului fiind conștientă de subtextul său.

Atât structura narativă, cât și stilul lui *Kane* sunt uluitor de complexe. Începând cu moartea lui Charles Foster Kane, filmul glisează către un buletin de știri care rezumă viața protagonistului. Un reporter este angajat să descopere semnificația misterioasă a ultimului cuvânt rostit de acesta, „Rosebud". El intervievează persoane care l-au cunoscut pe Kane, iar o serie de flashbackuri scot la lumină o personalitate contradictorie și nebuloasă. În final reporterul eșuează, iar sfârșitul este caracterizat de o ambiguitate rară în filmele hollywoodiene clasice.

Din punct de vedere stilistic *Kane* era flamboaiant, bazându-se pe resursele RKO. Pentru anumite secvențe Welles a construit cadre lungi și lente. Alte pasaje, mai ales cea cu buletinul de actualități, și alte câteva secvențe de montaj, au un ritm rapid și schimbări abrupte de volum în planul sonor. Pentru a evidenția spațiile vaste ale anumitor platouri de filmare, Welles și directorul de imagine Gregg Toland au lucrat la obținerea profunzimii câmpului vizual, plasând anumite elemente aproape de cameră, iar pe altele la o distanță considerabilă (vezi fig. 10.15). Multe dintre aceste cadre cu adâncime mare de câmp au fost realizate folosind mai multe tipuri de efecte speciale (**fig. 10.25**). Truca (mașina de copiere optică) combina mai multe travlinguri astfel încât să pară unul singur (precum în cadrul filmat cu macaraua prin fereastra unui club de noapte, în care efectul unui fulger unește două cadre) și făcea platourile să pară mai impresionante prin combinarea miniaturilor și a fundalurilor pictate cu decoruri de mărime naturală. S-a spus că mai mult de jumătate dintre cadrele *Cetățeanului Kane* conțin efecte speciale. Și coloana sonoră a fost elaborată mult timp după filmare. Toate aceste aspecte stilistice ale filmului s-au dovedit influențe importante ale anilor 1940.

Al doilea lungmetraj al lui Welles la RKO a fost *Splendoarea Ambersonilor*. Narațiunea nu apelează la flashbackuri, dar urmărește pe o perioadă îndelungată declinul unei familii înstărite pe măsură ce industrializarea ajunge într-un oraș din Vestul Mijlociu. Welles construiește o atmosferă nostalgică într-o secvență de montaj din prolog narată de el însuși din *off*, care descrie viața de la trecerea dintre secole. Filmul adoptă treptat un ton mai sumbru, pe măsură ce bunăstarea familiei se disipează.

Din punct de vedere stilistic, *Splendoarea Ambersonilor* îmblânzește tehnicile din *Cetățeanul Kane*. Include însă mișcări de cameră elaborate, ca atunci când mătușa Fanny are crize de isterie și camera urmărește prin mai multe încăperi cum Georgie încearcă să o calmeze. Efectele de profunzime mare a câmpului de claritate au fost cel mai des realizate într-o singură expunere (vezi fig. 10.16), iar un buget mai mare i-a permis lui Welles să construiască decoruri întregi și să reducă numărul de cadre realizate cu ajutorul trucii optice.

După reacțiile adverse primite la avanpremieră, RKO a scos *Splendoarea Ambersonilor* de sub controlul lui Welles și l-a remontat masiv, adăugând secvențe realizate de regizorul secund și de monteur. Această versiune trunchiată a avut parte de o lansare fără fast. Nu a fost păstrată o versiune completă a filmului, dar, chiar și așa, rămâne o capodoperă.

10.25. În acest cadru din *Cetățeanul Kane* obiectele mari din prim-plan au fost filmate separat și combinate ulterior având decorul și actorii în spate.

normalitate dintr-un orășel, punând-o în contrast cu crimele ascunse ale răufăcătorului.

Exodul german la Hollywood, început în epoca cinematografului mut, s-a accelerat după ce naziștii au preluat puterea în 1933. Fritz Lang a ajuns în America în 1934. Deși a putut să activeze constant (a realizat cam un film pe an până în 1956), Lang a avut rareori control asupra filmelor și niciodată nu și-a recâștigat prestigiul din perioada germană. A lucrat în mai multe genuri, realizând westernuri, filme cu spioni, melodrame și filme de suspans. *Trăim numai o dată/ You Only Live Once* (1937) este povestea emoționantă a unui fost pușcăriaș care încearcă să se reabiliteze, dar este acuzat de crimă în mod eronat.

Billy Wilder fusese un scenarist în Germania și a reluat această meserie la Hollywood, făcând echipă cu Charles Brackett la multe scenarii, inclusiv la *Ninotchka* și la *Mingea de foc/ Ball of Fire*. Debutul său ca regizor a fost o comedie, *Strengărița/ The Major and the Minor* (1942). Sumbrul lui studiu asupra dependenței de alcool, *Un weekend ratat/ The Lost Weekend* (1945), a fost premiat cu Oscarul pentru cel mai bun film al anului. Deși Otto Preminger era evreu, și-a început cariera la Hollywood prin a juca un răufăcător nazist. A reușit să treacă totuși la regie la începutul anilor 1940. Wilder și Preminger au realizat două dintre filmele noir ale erei clasice a Hollywoodului.

TRANSFORMĂRI ȘI INOVĂRI ÎN GENURILE DE FILME

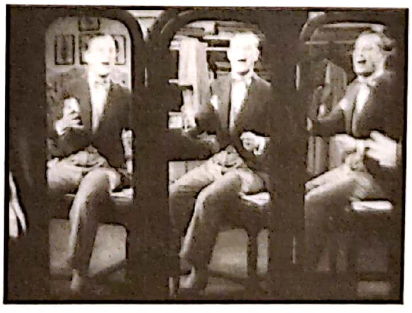
Multe genuri din epoca cinematografului mut au continuat fără întrerupere în cea a sonorului. Schimbările sociale din lumea întreagă și cele tehnice din industrie au condus totuși la apariția unor genuri noi și a unor variațiuni la cele vechi.

Musicalul

Introducerea sonorului a propulsat musicalul printre genurile importante. Câteva musicaluri de revistă timpurii presupuneau pur și simplu punerea laolaltă a mai multor numere diferite. Altele, precum *Melodia Broadwayului/ The Broadway Melody,* erau musicaluri de culise, despre industria *show biz*-ului, motivându-și momentele muzicale la nivel diegetic prin faptul că erau performate de personaje la repetiții sau în cadrul unor spectacole din film. Mai existau musicaluri de operetă, exemplificate de *Parada dragostei*, care se desfășurau în locații fanteziste. În fine, existau și musicaluri integrate, unde momentele cântate și dansate se petreceau în locații cotidiene. (Musicalurile de culise adesea îmbinau câteva momente de musical integrat cu cele de pe scenă.) Importanța musicalului de revistă s-a diminuat de-a lungul anilor 1930, dar celelalte subgenuri au rămas populare.

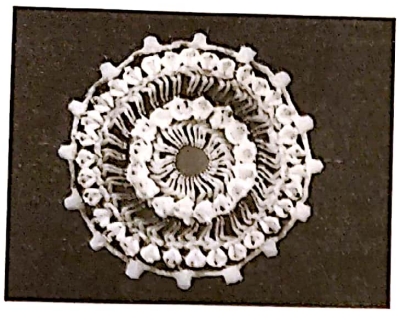
Un exemplu încântător de musical de operetă este *Iubește-mă/ Love Me Tonight* (1932) al lui Rouben Mamoulian. Filmul începe cu o secvență influențată de filmele sonore timpurii ale lui René Clair: o stradă din Paris se trezește încet-încet la viață, iar fiecare sunet ritmat contribuie la crearea unei cadențe care se acumulează într-un număr muzical. Într-o secvență foarte apreciată, un cântec trece de la un personaj la altul, cadrele fiind înlănțuite prin *dissolve*-uri. Protagonistul, un croitor, cântă melodia „Nu-i așa că-i romantic?" („Isn't It Romantic?") (**fig. 10.26**), preluată apoi de un compozitor care o cântă soldaților dintr-un tren; când soldații o cântă în jurul focului de tabără, un bărbat de etnie romă o aude și o cântă și el prietenilor săi; astfel, melodia își face drum către protagonistă, o prințesă care cântă melodia la balconul castelului său din provincie.

Convenția de musical de culise a fost stabilită de seria de filme produse de Warner Bros. și coregrafiate de Busby Berkeley. În *Strada 42/ 42nd Street* (1933, Lloyd Bacon), filmul care a conturat multe dintre convențiile genului, o fată naivă dintr-un cor ajunge brusc vedetă când o înlocuiește pe solista accidentată chiar înainte de premiera unui spectacol mare de pe Broadway. Regizorul o încurajează: „OK, eu mi-am făcut treaba, dar ține-ți picioarele pe pământ și capul pe umerii ăia ai tăi, căci, Sawyer, pleci ca tânără speranță, însă trebuie să te întorci ca un star!" Și, desigur, tânăra devine un star. Spectacolul de pe scenă include câteva dintre numerele de dans elaborate ale lui Berkeley, filmate cu o macara și cu ajutorul unei platforme plasate la înălțime deasupra capului actorilor (**fig. 10.27**).



10.26. Maurice Chevalier cântă în trei oglinzi în *Iubește-mă.*

Scanned with OKEN Scanner



10.27. Busby Berkeley creează o formă abstractă filmând un număr de dans de deasupra corpurilor dansatoarelor în *Strada 42*.

10.28. Numărul muzical „Să simțim muzica" în *Veniți cu flota/ Follow the Fleet* (1936, Mark Sandrich).

Printre cele mai populare musicaluri au fost cele cu Fred Astaire și Ginger Rogers, coregrafiate de Hermes Pan. În *Timpul dansului/ Swing Time* (1936, George Stevens), de exemplu, Astaire joacă un dansator de vodevil care o curtează pe Rogers, o instructoare de dans. Multe dintre musicalurile cuplului Astaire–Rogers erau romantice, și numerele duceau mai departe flirturile din restul poveștii de pe ecran, indiferent dacă erau musicaluri de culise sau musicaluri integrate. În ciuda unor neînțelegeri inițiale sau a unor divergențe, îmbinarea elegantă a mișcărilor lor demonstrează că sunt făcuți unul pentru celălalt (**fig. 10.28**).

Și MGM a produs multe musicaluri de-a lungul acestei perioade. Mickey Rooney și Judy Garland au făcut pereche în mai multe filme despre adolescenți care puneau spectacole pe roate, cum ar fi *Să cânte orchestra* (1940, regia Busby Berkeley). Garland a devenit vedetă în fantezia Technicolor plină de strălucire *Vrăjitorul din Oz* (1939, Victor Fleming). Unul dintre cele mai bune filme ale ei a fost *Ne vedem în St. Louis*, regizat de Vincente Minnelli (**fig. color 10.4**). Gene Kelly, alt star al MGM, și-a început cariera în această perioadă, iar stilul lui de dans era adesea nestăpânit și atletic, ca în numărul „Faceți loc zilei de mâine" din *Modelul/ Cover Girl* (1944, Charles Vidor), pentru care Kelly a fost împrumutat temporar companiei Columbia.

Comedia *screwball*

În comedia *screwball* cei doi membri ai cuplului romantic din centrul poveștii sunt niște excentrici, adesea portretizați prin intermediul unor elemente de comedie burlescă. Filmele se petrec de obicei într-un mediu de oameni înstăriți care, în ciuda greutăților Marii Crize, își permit să se comporte bizar. Cuplul romantic poate fi uneori într-un dezacord, ca în *Poveste din Philadelphia/ The Philadelphia Story* (1940, George Cukor). Sau dragostea lor poate transgresa granițele dintre clasele sociale; în acest caz, părinții bogați trebuie să se schimbe (ca în filmul regizat de Capra, *N-o poți lua cu tine după moarte/ You Can't Take It with You*, 1938), sau să le fie dejucate planurile (ca în *Vacanța*, 1938, George Cukor).

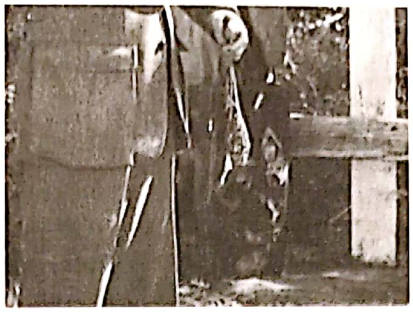
Deși comedii romantice excentrice au fost realizate și în epoca cinemaului mut, comedia *screwball* a devenit proeminentă în 1934, odată cu apariția a două filme foarte diferite. Unul este *Secolul XX/ Twentieth Century*, regizat de Hawks, un film complet cinic în modul de construcție a protagoniștilor jucați de Carole Lombard și de John Barrymore. Un antreprenor histrionic din industria teatrală transformă în vedetă o angajată a unui magazin și apoi o seduce. Ea începe să se comporte în viața de zi cu zi la fel de teatral precum el; de-a lungul celei de-a doua jumătăți a filmului, care se petrece într-un tren, se ceartă și fac crize (**fig. 10.29**). Cealaltă comedie sofisticată importantă a anului 1934, *S-a întâmplat într-o noapte* (Frank Capra), este mai sentimentală. Eroina răsfățată, fugită de acasă pentru a scăpa de tatăl ei și a se mărita cu un *playboy* superficial, a impus tiparul „moștenitoarei capricioase". Un reporter pragmatic o ajută pe protagonistă în schimbul accesului la subiectul senzațional de presă pe care ea însăși îl reprezintă, iar cei doi se îndrăgostesc (**fig. 10.30**). Limitele imaginii femeii bogate și răsfățate au fost împinse foarte departe de Hawks în *Leopardul Suzanei/ Bringing Up Baby* (1938).

Genul s-a dezvoltat rapid, și Capra a rămas unul dintre principalii săi exponenți. În *Extravagantul domn Deeds/ Mr. Deeds Goes to Town* (1936) un bărbat dintr-un orășel devine un idol național când folosește o moștenire neașteptată pentru a-i ajuta pe fermierii săraciți de criza economică. Avocații corupți încearcă să-l scoată nebun în fața legii, deși el este doar un excentric, așa cum îl prezintă Capra încă din start (**fig. 10.31**).

Filmele timpurii ale genului abordează teme legate de Marea Criză. În *S-a întâmplat într-o noapte* reporterul face eforturi să-și recâștige locul de muncă scriind o știre despre o moștenitoare fugară. În *Valetul*

Scanned with OKEN Scanner

10.29. Protagoniștii din *Secolul XX* se întrec unul pe altul în gesturi teatrale.



10.30. Moștenitoarea se relaxează atunci când reporterul își demonstrează abilitățile de autostopist în *S-a întâmplat într-o noapte.*

10.31. În *Extravagantul domn Deeds* protagonistul este mai preocupat să cânte la tubă decât să acorde atenție veștii date de avocat, cum că a moștenit o avere importantă.

domnișoarei/ My Man Godfrey (1936, Gregory LaCava) un om al străzii se angajează ca valet la o familie bogată și excentrică; personajele adesea îi menționează pe „oamenii uitați" – un termen specific epocii Marii Crize care se referă la șomeri, mulți dintre ei veterani din Primul Război Mondial. Totuși, mai târziu în acest deceniu multe dintre comediile *screwball* au ajuns să ignore problemele sociale, mai ales pe cele legate de șomaj. În *Vacanță* (George Cukor) protagonistul tânjește să-și lase serviciul foarte bănos și să-și găsească un sens în viață; toate personajele pozitive ale filmului valorizează individualismul, disprețuind snobismul și abundența (**fig. 10.32**). *N-o poți lua cu tine după moarte*, un tribut adus idiosincraziilor, e despre o familie extinsă ce găzduiește oameni care renunță la locurile de muncă plictisitoare pentru a-și urma pasiunile individuale.

Comedia bazată pe antagonismul de natură sexuală a continuat nestingherită. În *Lady Eve* (1941, Preston Sturges), o jucătoare de cărți își propune să-l jefuiască pe moștenitorul unei averi din industria de bere; însă cei doi ajung să se îndrăgostească, iar când el îi descoperă adevărata poveste de viață și o respinge, ea jură răzbunare (**fig. 10.33**). În mod asemănător, în *Mingea de foc* (1941, Howard Hawks), o cântăreață dintr-un club de noapte certată cu legea seduce un grup de profesori naivi și apoi se îndrăgostește de unul dintre ei.

Genul comediei *screwball* a fost înfloritor între 1934 și 1945. Sturges a adus o contribuție târzie, dulce-amăruie, cu *Soția ta necredincioasă/ Unfaithfully Yours* (1948), unde un dirijor de orchestră crede că soția lui are un amant și în timpul unui concert își imaginează că se desparte de ea în trei feluri, fiecare în acord cu câte o bucată muzicală. Hawks a făcut comedii *screwball* după război: în *Am fost mireasă de război/*

10.32. Personajele independente, voioase, din *Vacanța*, celebrează excentricitatea atunci când îi oferă în glumă protagonistului o girafă de jucărie ca premiu.

10.33. În *Lady Eve,* Charles Pike, moștenitorul unei averi din industria de bere, trece prin situații comice înjositoare specifice comediei *screwball.*

I Was a Male War Bride (1948), un ofițer francez suferă o serie de umilințe când trebuie să se îmbrace ca o femeie pentru a-și însoți logodnica în Statele Unite după cel de-Al Doilea Război Mondial; *Afacerea maimuțelor/ Monkey Business* (1952) prezintă efectele delirante ale unui ser al tinereții veșnice asupra unor persoane respectabile.

Filmul horror

La începutul epocii sonorului, filmul horror sau de groază a devenit un gen important. Unele filme horror au fost realizate în anii 1920, fiind produse în principal de Universal, cu Lon Chaney în rolul principal. Tiparul multor filme ulterioare a fost stabilit în 1927 de popularul *Pisica și canarul/ The Cat and the Canary,* al lui Paul Leni, în care un grup de persoane se

Scanned with OKEN Scanner

întâlnește într-un conac izolat pentru a participa la citirea unui testament.

Universal a repetat asemenea succese în ciclul său horror, începând cu filmul cu vampiri *Dracula* (1931, Tod Browning). Cu toate că își trăda originile de spectacol de teatru adaptat după romanul scris în 1897 de Bram Stoker și suferea din cauza lentorii specifice primelor filme sonore, *Dracula* a fost un succes datorită jocului actoricesc al lui Bela Lugosi în rolul principal. La scurt timp, *Frankenstein* (1931, James Whale) l-a făcut vedetă pe Boris Karloff, care l-a jucat pe monstru ajutat de un machiaj generos. Seria de filme horror de la Universal s-a bucurat de succes din 1932 până în 1935. Whale a realizat *Bătrâna casă întunecată/ The Old Dark House* (1932), care îmbina suspansul și comedia, închizând un grup de excentrici într-o casă izolată de la țară într-o noapte întunecată și furtunoasă. A regizat, de asemenea, *Omul invizibil/ The Invisible Man* (1933) și *Mireasa lui Frankenstein/ The Bride of Frankenstein* (1935).

Unul dintre filmele horror cele mai eficiente și mai interesante stilistic a fost *Mumia/ The Mummy*, regizat în 1932 de Karl Freund, directorul de imagine german care filmase *Ultimul dintre oameni/ Der letzte Mann* și alte filme importante din epoca cinematografului mut. Mumia unui preot egiptean din Antichitate revine la viață în epoca contemporană și încearcă să o omoare pe femeia pe care o crede reîncarnarea iubitei sale moarte (**fig. 10.34**).

O altă serie importantă de filme horror a fost realizată de divizia de producție de filme de serie B a studioului RKO la începutul anilor 1940. Val Lewton a preluat conducerea producției în 1942. Un număr mic de regizori au lucrat sub Lewton – Jacques Tourneur, Mark Robson și Robert Wise –, dar producătorul a construit un ton consistent și o stilistică aparte a acestor filme. Făcând o virtute din bugetul redus, filmele marca Lewton au evitat reprezentările grafice ale monștrilor și ale violenței, concentrându-se în schimb pe personaje amenințate de un rău nevăzut. În *Oamenii-felină/ Cat People* (1942, Jacques Tourneur) protagonista este obsedată de un leopard de la grădina zoologică și pare să fi moștenit o abilitate supranaturală de a se transforma într-o pisică ucigașă (**fig. 10.35**). Tourneur a regizat și *M-am plimbat cu un zombi/ I Walked with a Zombie* (1943), un alt film foarte eficient al unității conduse de Lewton. Proiectele filmelor au fost alese de studio și pasate lui Lewton pentru producție, iar el și colaboratorii săi au realizat filme înfricoșătoare și extraordinar de poetice.

10.34. *Mumia* folosește machiaj, ecleraj (incluzând un minuscul cerc de lumină reflectat în ochi) și jocul amenințător al lui Boris Karloff pentru a construi o atmosferă stranie, în ciuda faptului că are un buget redus.

Filmul despre probleme sociale

Marea Criză a adus o focalizare pe probleme sociale și multe dintre filmele anilor 1930 au abordat astfel de teme, adoptând în mod frecvent o stilistică realistă îndepărtată de escapismul asociat adesea cu această epocă. De exemplu, în 1934, King Vidor a făcut pe cont propriu *Pâinea noastră cea de toate zilele/ Our Daily Bread*, despre un grup de persoane șomere care se asociază într-o cooperativă agricolă. În ciuda diverselor provocări care le apar în cale, inclusiv o perioadă de secetă, ei reușesc până la urmă să trăiască în această structură socială. În secvența cu grupul săpând un canal lung pentru a iriga pământul, montajul și imaginea sunt folosite pentru a crea o reprezentare antrenantă a triumfului colectiv, cu reminiscențe din filmele sovietice ale vremii.

Warner Bros. era un studio în mod special interesat să producă filme cu cauze sociale. În *Sunt un evadat*

10.35. Secvența de început din *Oamenii-felină*, în care protagonista schițează un leopard, propune o juxtapunere simplă, dar tulburătoare specifică filmelor horror ale lui Val Lewton.

Scanned with OKEN Scanner

(1932, Mervyn LeRoy), un veteran din Primul Război Mondial este acuzat în mod eronat de furt. Încercând să scape, vrea să-și amaneteze medalia de război și află astfel că există multe alte asemenea medalii amanetate de alți veterani șomeri. La final dispare în noapte, explicând cum trăiește în prezent: „Eu fur", o sugestie ironică la adresa sistemului de legi care îl împinsese către lumea interlopă. *Sălbaticii străzilor/ Wild Boys of the Road* (1933, William Wellman) descrie situația orfanilor și a copiilor abandonați.

Fritz Lang a realizat unul dintre cele mai puternice filme cu problematică socială, *Furia/ Fury* (1936, MGM), pe tema linșajului public. În timp ce călătorește spre logodnica lui, protagonistul este arestat într-un orășel și este acuzat pe nedrept de crimă. Cetățenii, reprezentând opinia publică, ard pușcăria, iar el aparent moare. De fapt, supraviețuiește, dar este atât de înveninat, încât aproape că le permite acuzatorilor să-l condamne pentru crimă. Filmul îi arată pe operatorii de actualități cum filmează presupusul linșaj. La proces materialul filmat este folosit ca probă, iar inculpații sunt forțați să dea piept cu propriile lor acțiuni (**fig. 10.36, 10.37**).

John Ford a realizat *Fructele mâniei/ The Grapes of Wrath* (1940), un film important cu tematică socială, ecranizare a romanului lui John Steinbeck despre fermierii strămutați din Oklahoma în timpul Marii Crize. Familia Joad este gonită de pe pământurile sale de marea secetă care a condus la formarea, în statele aflate în Marile Câmpii, a unor furtuni de nisip devastatoare, cunoscute sub denumirea de „fenomenul Dust Bowl". Călătorind în California pentru a-și găsi locuri de muncă, ei sunt tratați ca muncitori migranți. Găsesc un adăpost temporar într-o tabără guvernamentală, o dovadă a beneficiilor administrației Roosevelt.

După ce Statele Unite au intrat în război, numărul crescut de locuri de muncă și prosperitatea au dus la scăderea numărului de filme cu problematică socială. Genul a cunoscut o revigorare în epoca postbelică prin filme ca *Gentlemen's Agreement* (1947, Elia Kazan) și *Omul fără uniformă/ Crossfire* (1947, Edward Dmytryk).

Filmul cu gangsteri

Genul filmului cu gangsteri are unele elemente comune cu filmul despre probleme sociale. Deși mai apăruseră ocazional filme despre bande de stradă în epoca cinematografului mut, primul film major cu un protagonist gangster a fost *Declasații/ Underworld* (1927), regizat de Josef von Sternberg. Genul a devenit proeminent la începutul anilor 1930, odată cu *Micul Cesar* (1930, Mervyn LeRoy), cu *Inamicul public* (1931, William Wellman) și cu *Scarface* (1932, Howard Hawks). Filmele cu gangsteri aveau un caracter local, fiind bazate pe crimele organizate care luaseră amploare în timpul Prohibiției (1919–1933).

Filmele cu gangsteri se axau pe preluarea puterii de către un criminal fără milă. Precum multe filme ale genului, *Inamicul public* se bazează pe contrastul dintre doi bărbați (frați sau prieteni), unul dintre ei cu o slujbă onestă, celălalt un criminal. În mod uzual, statutul gangsterilor în aceste filme crește odată cu prețul mașinilor și al hainelor, din ce în ce mai ostentative (**fig. 10.38**).

Precum alte filme cu gangsteri, *Inamicul public* a fost criticat pentru că glamouriza violența. Codul Hays interzicea reprezentarea pozitivă a criminalilor. Producătorii au apărat genul, susținând că pur și simplu examinau o problemă socială. *Inamicul public* începe cu un anunț care îi informează pe spectatori că filmul caută să „reprezinte onest un mediu existent azi într-un anumit strat social al vieții americane, mai degrabă decât să glorifice un huligan sau un criminal". Protagoniștii acestor filme mureau în mod violent la final, așa că studiourile susțineau că narațiunile arată, de fapt, cum sfârșesc criminalii. Tom, din *Inamicul public*, este împușcat de o bandă rivală (**fig. 10.39**), iar trupul îi este aruncat în fața casei, ca o jignire

10.36, 10.37. Imaginea dintr-un buletin de actualități a unei femei în timpul linșajului, urmată de reacția aceleiași femei atunci când privește imaginile la tribunal, în *Furia*.

Scanned with OKEN Scanner

10.38. Protagonistul din *Inamicul public* în timp ce i se iau măsurile pentru un costum nou, după prima recompensă pe care o primește.

10.39. Tom murmură „Nu sunt chiar atât de puternic" după ce a fost împușcat, într-o secvență menită să reducă din glamourul carierei lui de criminal (*Inamicul public*).

post-mortem. În mod similar, protagonistul din *Scarface* este ucis într-o confruntare armată violentă cu poliția. Totuși, grupurile de presiune insistau că astfel de finaluri nu ștergeau impresia lăsată de filme că o crimă este profitabilă și incitantă. Lansarea lui *Scarface* a fost amânată, iar producătorii au fost forțați să adauge secvențe noi – filmate de altcineva decât Hawks – cu autoritățile și reformatorii deplângând puterea și violența bandelor de gangsteri.

Studiourile au încercat să evite presiunile de cenzură și să mențină totodată entuziasmul generat de filmul cu gangsteri. Astfel, actorii identificați cu rolurile de criminali, precum James Cagney și Edward G. Robinson, au jucat și polițiști duri, violenți, cum face Cagney în *Agentul „M"/ G-Men* (1935, William Keighley). Sau gangsterul devenea mai puțin central, povestea concentrându-se pe alte personaje tentate de o viață în afara legii, precum în *Punct mort/ Dead End* (1938, William Wyler) sau în *Îngeri cu fețe murdare/ Angels with Dirty Faces* (1938, Michael Curtiz). În cel din urmă, doi prieteni cresc împreună, unul devenind gangster, celălalt preot; un grup de copii îl idolatrizează pe gangster. În final preotul îl convinge pe gangster să se prefacă terifiat chiar înainte de executare, astfel încât copiii să fie dezamăgiți și să nu-l ia drept model.

Filmul noir

Într-o anumită măsură narațiunea cinică, violentă a filmului cu gangsteri a fost preluată de filmul noir. Acesta era un termen folosit de criticii francezi în 1946 pentru a desemna un grup de filme americane din timpul războiului și lansate în străinătate unele după celelalte, după 1945. Noir înseamnă „negru" sau „întunecat", dar poate să implice și ceva „sumbru". Mai puțin un gen și mai mult o tendință stilistică și narativă, tradiția filmului noir a început în 1941, odată cu *Șoimul maltez,* regizat de John Huston, sau chiar mai devreme, cu filmul de serie B produs de RKO, *Străinul de la al treilea etaj/ Stranger on the Third Floor* (1940, Boris Ingster). Majoritatea filmelor noir sunt despre crime, dar ele mai curând transgresează genurile. Printre filmele noir putem găsi filme cu problematică socială, precum *Un weekend ratat,* regizat de Billy Wilder, sau filme cu spioni, precum *Ministerul groazei/ Ministry of Fear* (1944), regizat de Fritz Lang.

Tendința stilistică a filmului noir derivă din romanele americane cu detectivi ale anilor 1920. În romane dure și stridente, precum *Secerișul roșu* (*Red Harvest,* 1929), Dashiell Hammett reacționa la poveștile britanice tradiționale cu detectivi care adesea implicau conace la țară și personaje din clasele înalte ale societății. Alți autori importanți de romane cu detectivi au fost Raymond Chandler și James M. Cain. Multe dintre romanele și poveștile lor au fost ecranizate, începând cu *Șoimul maltez* al lui Hammett. Influențele cinematografice veneau din expresionismul german, din realismul poetic francez (vezi Capitolul 13) și din inovațiile stilistice ale *Cetățeanului Kane.*

Protagoniștii filmelor noir, precum modelele lor literare, tind să fie bărbați, de obicei detectivi sau criminali, caracterizați de pesimism, de îndoială de sine și cu o perspectivă detașată, rece asupra lumii. Femeile sunt de obicei ispititoare din punct de vedere sexual, dar perfide, atrăgându-i pe protagoniști în pericole sau folosindu-i în mod egoist în interes propriu. Un cadru comun pentru filmul noir e un oraș mare, mai ales pe timp de noapte; trotuarele udate de ploaie, aleile întunecate și barurile rău famate sunt locațiile tipice. Multe dintre filme utilizează plonjeuri și contraplonjeuri, un ecleraj discret, obiective grandangulare și sunt filmate în exterioare.

Scanned with OKEN Scanner

Șoimul maltez a stabilit multe dintre convențiile filmului noir. Humphrey Bogart a devenit o vedetă importantă în rolul lui Sam Spade, un detectiv particular indecis dacă să o dea sau nu în vileag pe femeia fatală perfidă care l-a angajat și pe care (poate) o iubește. Într-un cadru lung vorbește cu amărăciune de ce trebuie să o trimită la închisoare și îi promite să o aștepte în lungii ani cât își va ispăși pedeapsa. Brigid este luată de poliție cu liftul, iar umbra de pe fața ei o transformă într-un arhetip al protagonistei filmelor noir (**fig. 10.40**).

Că filmul noir este îndatorat filmului german al anilor 1920 se reflectă în faptul că patru imigranți importanți au contribuit la această tendință. *Dr. Mabuse jucătorul/ Dr. Mabuse der Spieler*, *M – un oraș își caută ucigașul/ M* și alte filme germane ale lui Lang au anticipat filmul noir, iar cariera lui de la Hollywood a continuat în același ton. În *Ministerul groazei* protagonistul este eliberat dintr-un centru de psihiatrie după eutanasierea soției lui. Se plimbă posomorât prin mulțimea adunată la o festivitate caritabilă și devine accidental parte dintr-o luptă împotriva unor spioni naziști. Asocierea lui Lang cu producătorul independent Walter Wanger a dus la apariția altor două filme noir produse în timpul războiului: *Femeia din vitrină/ Woman in the Window* (1944) și *Strada păcatelor/ Scarlet Street* (1945). Robert Siodmak a început să regizeze filme de serie B la Hollywood în 1941, câștigându-și o reputație în filmul noir cu *Femeia-fantomă/ Phantom Lady* și *Suspectul/ The Suspect* (ambele din 1945); după război va fi vârful acestei tendințe prin filme ca *Ucigașii/ The Killers* (1946).

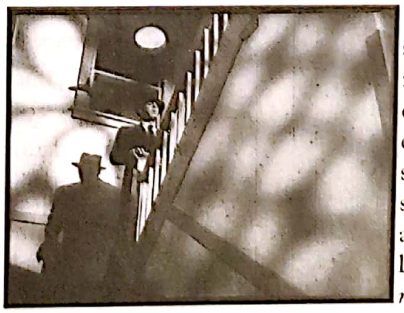
Un alt imigrant german, Otto Preminger, a ajuns faimos grație unui film noir important. În *Laura* (1944) un detectiv acrit de viață din clasa muncitoare investighează uciderea unei directoare de publicitate și se îndrăgostește de ea prin intermediul jurnalului și portretului acesteia. Flashbackurile Laurei și modificările neașteptate ale firului narativ fac din acest film un caz extrem al narațiunii tipice pentru filmul noir.

Probabil cel mai reprezentativ film noir din timpul războiului a fost realizat de un alt imigrant. Scenariul lui *Dublă recompensă/ Double Indemnity* (1944), regizat de Billy Wilder, își are originea într-o combinație unică de autori de romane cu detectivi: Raymond Chandler adaptând un roman de James M. Cain. O femeie seduce un agent de asigurări și îl convinge să o ajute să-și omoare soțul; treptat, planul se transformă în trădări și suspiciuni reciproce. Filmul se desfășoară într-o serie de flashbackuri, pe măsură ce agentul de vânzări muribund se înregistrează pe un dictafon, confesându-i-se prietenului său, un anchetator de asigurări, aflat pe urmele lui. Multe trăsături specifice filmului noir sunt prezente în *Dublă recompensă*: corupția personajelor principale, nararea din *off* a agentului de asigurări, atmosfera urbană sumbră și povestea romantică sortită eșecului. (Filmul noir a fost unul dintre tipurile de filme de la Hollywood care permiteau un final nefericit, deși uneori erau adăugate bruște – și adesea neverosimile – finaluri fericite.) *Dublă recompensă* a apelat, de asemenea, la un motiv de ecleraj specific genului: umbre cu forme diverse planează de-a lungul întregului film (**fig. 10.41**).

Filmul de război

Din 1930 până în 1945, filmele de război au trecut prin schimbări remarcabile. Dezamăgirile de după Primul Război Mondial au avut ca efect un pacifism care a dominat filmele anilor 1930. (Până la Pearl Harbor majoritatea cetățenilor americani s-au opus intrării Statelor Unite în cel de-Al Doilea Război Mondial.) *Nimic nou pe frontul de vest* (1930), regizat de Lewis Milestone, a fost unul dintre cele mai clare filme pacifiste, având drept protagonist un tânăr german ușor de simpatizat și sfârșindu-se trist, cu moartea lui. De-a lungul acestui deceniu războiul a fost reprezentat ca un eveniment tragic și fără sens. Warner Bros. a produs două versiuni ale *Patrulei dimineții/ The Dawn Patrol* (1930, Howard Hawks; 1938, Edmund

10.40. Ultima oară când o vedem pe femeia fatală din *Șoimul maltez*.



10.41. Umbre specifice filmelor noir se întind peste decoruri, în timp ce Walter Neff se strecoară pe scările din spate ale apartamentului lui în *Dublă recompensă*.

Scanned with OKEN Scanner

Goulding), despre un comandant zbuciumat de gândul că piloții pe care îi trimite în luptă vor fi omorâți. Chiar și musicalul *Parada aurului/ Gold Diggers of 1933* (1933, Mervyn LeRoy) conține un cântec – *În amintirea bărbatului meu uitat* (*Remember My Forgotten Man*) – despre veteranii Primului Război Mondial sărăciți de Marea Criză.

Totuși, după Pearl Harbor industria de film a susținut deplin cauza războiului. Filmele despre lupte arătau adesea americani de etnii diferite uniți în bătălia împotriva Puterilor Axei. În *Forțele aeriene/ Air Force* (1943), regizat de Howard Hawks, bărbați pe nume Winocki, Quincannon și Weinberg fac parte din echipajul aceluiași bombardier.

Personajele naziste din majoritatea filmelor erau prezentate simplist, în ipostaze de ucigași cu sânge-rece. Propaganda împotriva japonezilor era adesea mai rasistă ca ton, bazându-se pe stereotipuri. În *Obiectiv Burma/ Objective Burma* (1945, Raoul Walsh), de exemplu, protagonistul conduce o divizie de parașutiști trimiși să recupereze Burma de la forțele japoneze (**fig. 10.42**), numindu-i pe aceștia din urmă „maimuțe" (un epitet rasial des folosit în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial). Într-una dintre secvențe un grup de soldați descoperă corpurile altor soldați americani torturați și uciși de forțele japoneze. Un jurnalist din grup face un comentariu referitor la scenele de groază pe care le-a văzut în cariera sa: „Dar asta, asta e diferit. A fost săvârșit cu sânge-rece de oameni care susțin că sunt civilizați. Idioți civilizați și degenerați moral!... Să dispară! Faceți-i să dispară de pe fața pământului!"

Unul dintre puținele filme de acțiune care prezentau o imagine mai puțin înflăcărată a războiului a fost *Soldați de sacrificiu/ They Were Expendable* (1945), regizat de John Ford, o poveste despre soldați marini care se luptau plini de curaj, fiind înfrânți însă în Filipine. Unii sunt evacuați, dar alții, inclusiv unii dintre protagoniști, trebuie să rămână să facă față prizonieratului sau morții. Ford, care fusese înrolat în Marină și rănit în timp ce coordona filmările de acțiune pentru documentarul *Bătălia de la Midway/ The Battle of Midway* (1942), a construit în film mai multe secvențe realiste ale soldaților marini în acțiune (**fig. 10.43**). Ford a făcut ulterior o remarcă despre film: „Disprețuiesc aceste finaluri fericite – cu un sărut la final –, nu am făcut niciodată așa ceva. Desigur, soldații erau glorioși în înfrângerea din Filipine – au continuat să lupte"*. Așa cum indică și Ford, *Soldați de sacrificiu* prezintă un tablou remarcabil de nefardat al eroismului.

ANIMAȚIA ȘI SISTEMUL STUDIOURILOR HOLLYWOODIENE

Înainte de 1910, filmele de animație fuseseră o noutate. Dar până în 1930, dezvoltarea tehnologiilor de eficientizare a procesului de animare a permis ca toate cinematografele să includă animații în programele lor. Fiecare dintre Cele Cinci Mari și dintre Cele Trei Mici lansau constant pe ecrane câte o serie de animație, fie subcontractând o firmă independentă, fie prin propria divizie de producție de animație.

Unele dintre aceste serii erau foarte standardizate, fiind realizate pe bandă rulantă. Timp de aproape 40 de ani, după 1930, Paul Terry a lansat de două ori pe săptămână episoade ale serialului său, *Terrytoons*, realizate pentru Fox/ 20th Century-Fox. Universal a lansat filme realizate de Walter Lantz din 1929 până în 1972; faimosul personaj al lui Lantz, Ciocănitoarea Woody, și-a făcut apariția în 1941. Columbia avea propria divizie de filme scurte, Screen Gems, care a

* Peter Bogdanovich, *John Ford* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 83–84.

10.42. Protagonistul din *Obiectiv Burma* îi oferă unui jurnalist drept suvenir un steag japonez, captură de război.

10.43. John Ford a limitat utilizarea efectelor speciale și a folosit ambarcațiuni reale și avioane pe mare pentru secvențele de luptă din *Soldați de sacrificiu*.

Scanned with OKEN Scanner

produs până în 1949 animații cu Krazy Kat, cu Scrappy și alte personaje populare.

La polul opus față de aceste seriale erau cele produse de Studioul Walt Disney, o companie independentă specializată în desenele animate. Succesul enorm din 1928 al companiei, scurtmetrajul *Vaporașul Willie/ Steamboat Willie*, cu Mickey Mouse, a introdus filmul de animație în epoca sonorului și i-a conferit respectabilitate. Studioul a continuat să producă desene animate concentrate în jurul lui Mickey, dar a realizat și seria *Simfoniilor caraghioase/ Silly Symphonies*, bazată pe piese muzicale fără continuitate la nivelul personajelor. *Dansul scheletilor/ Skeleton Dance* (1929) includea o petrecere macabră într-un cimitir.

În 1932, Disney s-a mutat de la Columbia pentru a-și distribui animațiile prin prestigioasa companie United Artists. Criticii din întreaga lume au primit cu căldură aceste scurtmetraje caracterizate de fluiditatea mișcărilor personajelor și de folosirea minimală a dialogurilor, considerându-le un posibil răspuns la problemele filmului sonor sufocat de replici. Studioul a fost printre primele care au folosit sistemul Technicolor Tri-Pack, începând cu *Flori și copaci/ Flowers and Trees* în 1932. Disney a dominat categoria dedicată animațiilor în cadrul Premiilor Oscar cu filme precum *Cei trei purcelușI/ The Three Little Pigs* (1933), a căror melodie, *Cui i-e frică de lupul cel mare și rău? (Who's Afraid of the Big Bad Wolf?)*, a devenit imnul Americii din perioada Marii Crize Economice. Echipa uriașă de angajați ai firmei avea răgazul și bugetele necesare pentru a realiza fundaluri detaliate, cu hașurări de umbre, cu numeroase mișcări ale personajelor și cu scheme luminoase de culoare (**fig. color 10.5**).

În 1937, Disney s-a mutat la RKO pentru distribuție – o mișcare benefică pentru această companie fragilă sincronizată cu lansarea primului lungmetraj de desene animate, *Albă ca Zăpada și cei șapte pitici/ Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). Filmul a avut un succes imens, copiii fiind încântați de pitici, în ciuda faptului că erau speriați de vrăjitoare. Studioul a continuat seria populară de scurtmetraje de animație cu staruri precum Mickey Mouse, Donald Duck, Goofy și Pluto.

A plănuit, de asemenea, realizarea mai multor animații de lungmetraj. *Bambi* (1942) a continuat înclinația studioului pentru fundalurile realiste, bazate pe picturi pastelate, estompate, pentru a conferi naturalețe decorurilor (**fig. color 10.6**). Filmul utiliza, de asemenea, noua trucă verticală, introdusă odată cu *Bătrâna moară/ The Old Mill* (1937). Acest aparat elaborat permitea ca decorurile și personajele animate să fie împărțite pe planuri transparente, paralele. Acestea puteau fi mișcate cadru cu cadru, la viteze variate, spre sau dinspre camera de filmat, creând o iluzie puternică de traversare într-un spațiu tridimensional.

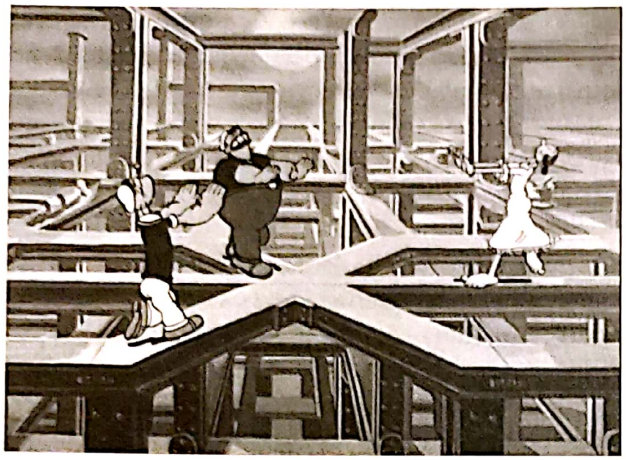
Studioul Disney lucra la capacitatea sa maximă la începutul anilor 1940, lansând *Pinocchio* (1940) și *Dumbo* (1941), iar ulterior *Bambi*. O parte din echipă a fost reorientată spre propaganda de război și spre realizarea unor filme de informare, dar munca la lungmetraje și la scurtmetraje de animație a fost reluată cu toate forțele după 1945.

Alte studiouri au găsit animatori care, cu mijloace mai modeste, au explorat cu imaginație predilecția animației pentru logica absurdă și pentru mișcările rapide și distorsionate. În 1927, Paramount a început să lanseze filme realizate de Max și Dave Fleischer, inventatorii seriei *Koko, clovnul ieșit dintr-o călimară/ Out of the Inkwell* (vezi *Partea animată a programului*, din Capitolul 7). În 1931, au lansat-o pe Betty Boop, iar clovnul Koko a devenit un personaj secundar. Betty era o inocentă sexy care trecea, în peregrinările ei, prin tot felul de aventuri, uneori întâlnind fantome și monștri. Frații Fleischer au folosit melodii populare; în *Minnie, pierde-vară/ Minnie the Moocher* (1932) trupa lui Cab Calloway cântă pe coloana sonoră în timp ce Betty explorează o peșteră înfricoșătoare.

Betty a trebuit să fie domolită considerabil după ce Codul Hays a fost pus în aplicare în 1934. Un personaj secundar care a apărut pentru prima oară într-o animație cu Betty din 1933 a ajuns vedeta studioului. Popeye marinarul, cu vocea lui aspră, cu o filosofie simplă de viață („Sunt ceea ce sunt și asta e tot ce sunt") și cu conservele lui de spanac dătătoare de forță, l-a adoptat pe copilul Swee' Pea și a salvat-o pe iubita Olive din ghearele răufăcătorului Brutus, ferind-o de alte pericole (**fig. 10.44**).

După succesul filmului *Albă ca Zăpada și cei șapte pitici*, frații Fleischer au lansat lungmetrajul *Călătoriile lui Gulliver/ Gulliver's Travels* (1939), unde au folosit mișcări realiste rotoscopate în crearea protagonistului și portrete caricaturale pentru liliputani. Celălalt lungmetraj marca Fleischer, *Domnul Bug merge în oraș/ Mr. Bug Goes to Town* (1941), propunea o imagine mai consistent stilizată. Până la acel moment frații se extinseseră însă mai mult decât puteau duce. În 1942, Paramount i-a scos din propria lor firmă de animație și a preluat controlul asupra seriilor cu Popeye și Superman (din 1941). Frații Fleischer nu și-au mai

Scanned with OKEN Scanner



10.44. Popeye, Brutus și Olive merg, în somn, pe schelele unui zgârie-nori în construcție în *O plimbare somnambulă/ A Dream Walking* (1934).

recâștigat niciodată locul proeminent ca realizatori de animație.

În 1930, Warner Bros. a lansat propria sa divizie de producție de animație, condusă de Hugh Harman, Rudolf Ising și Fritz Freleng, foști membri ai echipei de animație de la Disney. Ca multe alte filme de animație sonore timpurii, scurtmetrajele Warner Bros. erau construite în jurul unor cântece populare din musicalurile studioului. Seria lor de animație a fost intitulată „Looney Tunes", iar în multe dintre primele calupuri apărea Bosko, un băiat afro-american.

În 1934, Harman și Ising s-au mutat la MGM, luându-l și pe Bosko cu ei. În anii ce au urmat, Warner Bros. a angajat o generație nouă de animatori care au condus studioul în topul industriei animațiilor de scurtmetraj: Frank Tashlin, Bob Clampett, Tex Avery și Chuck Jones, alături de Freleng, conduceau fiecare câte o divizie de producție în cadrul secțiunii dedicate animației. Sistemul de la Warner Bros. era mai relaxat decât cel dintr-o companie de animație obișnuită, iar grupul făcea schimb de idei cu o echipă de scriitori în cadrul unor sesiuni informale de creație. Ei au conceput și au lansat superstaruri precum Porky Pig, Daffy Duck, Bugs Bunny și Elmer Fudd.

Grupul Warner nu avea resursele necesare pentru a realiza fundaluri detaliate sau grupuri elaborate de personaje animate care să poată rivaliza cu produsele companiei Disney. În schimb, animatorii săi se bazau pe viteză, pe subiecte de actualitate și pe un umor caraghios ce contrasta cu sentimentalismul și cu drăgălășenia celor mai multe animații contemporane. Gustul lui Avery tindea spre calambururi vizuale îndrăznețe. Clampett se specializase în reacții exagerate și în mișcări amețitor de rapide: în încercarea de a evita primirea ordinului de încorporare în *Recrutul Daffy/ Draftee Daffy* (1943), Daffy se învârte în jurul casei și scoate sunete puternice ca de fulger sau ca de foc de artificii (**fig. color 10.7**).

Multe animații Warner fac trimiteri autoreflexive la faptul că sunt animații. În *Ar trebui să joci în filme/ You Ought to Be in Pictures* (1940, Freleng), Porky hotărăște să devină vedetă în lungmetraje jucate și își dă demisia dintr-o divizie de animație Warner (într-o secvență în care joacă împreună cu producătorul acesteia, Leon Schlesinger). În mai multe animații Warner o siluetă neagră se ridică din public și întrerupe acțiunea; în *Criminali cu căni murdare/ Thugs with Dirty Mugs* un spectator care susține că văzuse deja animația sună la poliție și îi dă de gol pe gangsteri (**fig. color 10.8**; observați caricatura vedetei studioului, Edward G. Robinson). Scurtmetrajele Warner erau adresate atât adulților, cât și copiilor, fiind extrem de populare.

Același umor adult caracteriza și serialele animate ale MGM, după ce Tex Avery s-a mutat aici de la Warner Bros. în 1942. Avery a construit un nou repertoriu de vedete, incluzând un lup fără nume care exprima în mod constant bizare (și veșnic lipsite de succes) pasiuni pentru protagonistele cu forme generoase. Avery iubea poantele macabre, ca atunci când lupul din *Uciderea lui Dan McGoo/ The Shooting of Dan McGoo* (1945) are un picior în groapă (un mic mormânt cu tot cu piatră funerară îi acoperă cizma ca un papuc). Avery va continua să împingă animația spre limite maniacale încă un deceniu după război.

Hollywoodul s-a bucurat de prosperitate în timpul războiului. Această stare de grație va continua scurt după 1945, dar mai târziu în acest deceniu noi provocări vor schimba în mod profund industria de film (vezi Capitolul 15).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 11

ALTE SISTEME DE STUDIOURI

De-a lungul anilor 1930 și la începutul anilor 1940, sistemul de studiouri de la Hollywood forma cea mai de succes industrie de film a lumii. Industriile cinematografice din alte părți s-au structurat în alte feluri. În unele țări, cum ar fi Germania sau Uniunea Sovietică, monopolurile conduse de stat s-au dezvoltat în această perioadă (vezi Capitolul 12). În altele, precum Franța și Mexic, producătorii mici care închiriau platourile de filmare își realizau proiectele, adesea fără a avea la bază mari planuri, în speranța unor profituri rapide. Totuși, alte state aveau sisteme de studiouri bine dezvoltate care erau fie imitații, fie variațiuni ale modelului hollywoodian. Acest capitol examinează sistemele de studiouri din patru țări: Marea Britanie, Japonia, India și China.

FILMELE FĂCUTE RAPID ALE COTEI ȘI PRESIUNI ÎN VREMURI DE RĂZBOI: STUDIOURILE BRITANICE

În 1936, o publicație britanică titra următoarele: „Când ne amintim de barăcile jalnice, de magaziile în care se scurgea apa, de noroiul și, în general, de disconfortul din multe studiouri britanice de acum 15 ani, putem să înțelegem pașii făcuți între timp și oportunitățile de astăzi, când greutățile materiale sunt reduse la minimum datorită planificării îndrăznețe și atente“*. Prilejul acestor remarci era deschiderea studiourilor Pinewood, parte dintr-un avânt al construcțiilor de centre de producție britanice de la

* Citat în Robert Murphy, „A Rival to Hollywood? The British Film Industry in the Thirties“, *Screen* 24, nr. 4/5 (iulie/octombrie 1983), p. 100.

mijlocul anilor 1930. La două decenii după ce sistemul de studiouri de la Hollywood începuse să se consolideze, companiile de film britanice s-au dezvoltat, într-un final, într-un sistem comparabil, deși mai mic decât cel american.

Industria britanică de film crește

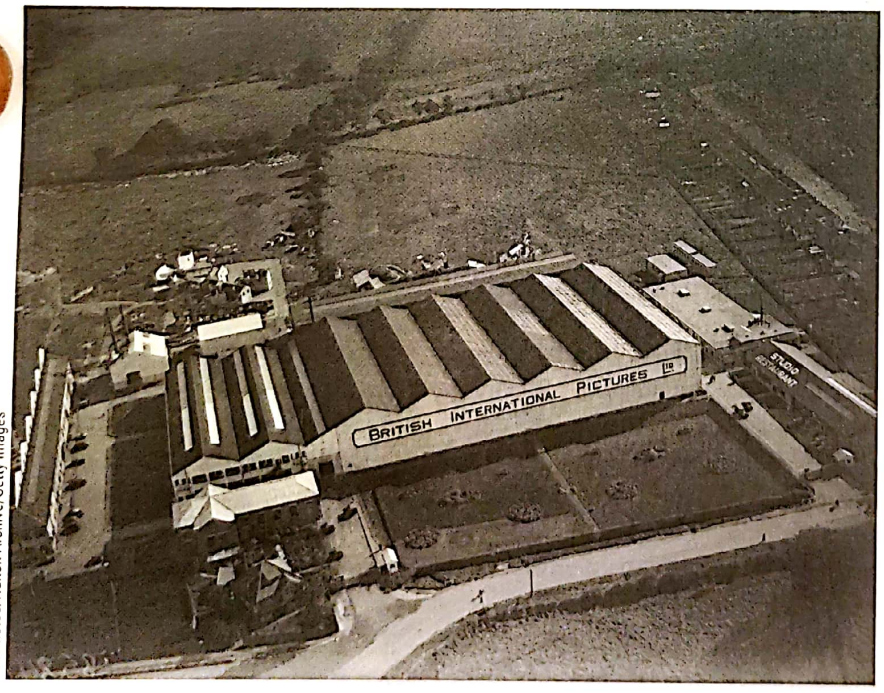
Ce a permis industriei britanice de film să se dezvolte în această perioadă relativ târzie? La mijlocul anilor 1920, mai puțin de cinci procente din lungmetrajele lansate în Marea Britanie erau produse local. Ca răspuns la această situație, în 1927 Guvernul a adoptat Legea Cotei. Legea îi obliga pe distribuitori să difuzeze un anumit procent de filme britanice și cerea sălilor de cinema să le dedice acestora o porțiune a programului lor. Procentele aveau să crească în următorii zece ani, ajungând la 20, în 1937.

Rezultatul a fost o creștere bruscă a cererii pentru filme britanice. Companiile americane care își distribuiau propriile producții în Marea Britanie erau nevoite să producă sau să achiziționeze filme locale pentru a atinge cota, iar importatorii englezi, de asemenea, trebuia să ofere un anumit procent de filme britanice.

Cota a fost, în mare măsură, responsabilă pentru dezvoltarea cinematografiei britanice la începutul anilor 1930. De fapt, producția a crescut atât de mult, încât cota a fost depășită constant. O parte considerabilă a producției era însă formată din filme făcute la repezeală – erau ieftine, scurte și abia îndeplineau criteriile legale pentru a fi considerate lungmetraje. Multe astfel de filme au stat nevăzute de nimeni pe rafturile distribuitorilor ori au reprezentat a doua jumătate a programelor duble; spectatorii adesea ieșeau din cinematografe după ce vedeau filmul american, proiectat primul.

Sistemul britanic de studiouri a ajuns să semene cu o versiune mai puțin stabilă a Hollywoodului. Existau câteva companii integrate pe verticală, câteva de mărime medie care nu dețineau săli de cinema, și mulți producători independenți. Unele companii, în special cele mai mici, se concentrau să facă filme rapide. Altele au optat pentru filme cu bugete medii, țintind un profit modest din exploatarea lor în Marea Britanie. Câteva au încercat să producă filme scumpe, sperând să pătrundă pe piața americană. Deși toate aceste companii erau în competiție una cu cealaltă într-o anumită măsură, ele formau un oligopol mai lax. Companiile mai mari își închiriau frecvent studiourile atât altor companii mari, cât și unora independente mai mici. Cerințele cotei le permiteau tuturor să își găsească un loc pe piață.

Cele două companii principale, Gaumont-British și British International Pictures (BIP) se formaseră în timpul epocii mute a cinematografului, dar acum s-au dezvoltat semnificativ. Noile studiouri ale BIP (**fig. 11.1**) erau cele mai mari dintre cele localizate în suburbia londoneză Elstree, supranumită „Hollywoodul britanic". (La fel ca studiourile din Los Angeles, cele britanice erau răsfirate în suburbiile londoneze.)



Fox Photos/Hulton Archive/Getty Images

11.1. O privire de sus asupra complexului de studiouri British International Pictures, construit în 1926 și extins după introducerea sonorului.

Scanned with OKEN Scanner

Ambele companii practicau o diviziune a muncii similară cu cea din sistemul hollywoodian, dar BIP era recunoscută pentru că adera cu rigiditate la principiul delimitării rolurilor de producție, descurajând creativitatea angajaților săi. De asemenea, ambele dețineau terenuri generoase care le permiteau să construiască decoruri ample (fig. 11.1, **11.2**). Gaumont-British și BIP puteau fi comparate cu Cele Cinci Mari de la Hollywood, deoarece ambele erau integrate vertical, distribuind filme și deținând lanțuri de cinematografe.

Exista, de asemenea, un grup de firme mai mici, oarecum asemănătoare cu Cele Trei Mici de la Hollywood: British and Dominion (condusă de Herbert Wilcox), London Film Productions (Alexander Korda) și Associated Talking Pictures (Basil Dean). Toate produceau și distribuiau filme, dar nu dețineau săli de cinema. Wilcox realiza filme modeste în studioul său din Elstree, țintind piața britanică. Dean își supranumea unitatea Ealing a companiei Associated Talking Pictures „studioul cu spirit de echipă", încurajându-i pe cineaști să facă filme de prestigiu, adesea ecranizări ale unor piese de teatru.

Succese de export

Korda a fost cel mai influent și marcant producător britanic de la începutul anilor 1930. Un imigrant maghiar care produsese și regizase anterior filme în Ungaria, Austria, Germania, Hollywood și Franța, Korda a fondat compania London Film în 1932 cu gândul de a produce pentru Paramount filme rapide pe baza cotei. În scurt timp, *Viața privată a lui Henric al VIII-lea/ The Private Life of Henry VIII* (1933, Korda) a marcat un punct de cotitură pentru Korda și pentru industria cinematografică britanică. Filmul a avut un succes enorm acasă, iar profiturile din Statele Unite ale Americii au fost mai mari decât ale tuturor producțiilor britanice anterioare. Charles Laughton a câștigat Premiul Academiei pentru cel mai bun actor și a devenit un star internațional. United Artists a semnat un contract pentru distribuția altor șaisprezece filme produse de Korda.

Korda a continuat să facă filme istorice, iar alți producători l-au imitat. Al patrulea film produs de Korda pentru United Artists, *Macul roșu/ The Scarlet Pimpernel* (1935, Harold Young), a fost un succes întrecut doar de cel al *Vieții private a lui Henric al*

Masheter Movie Archive/Alamy Stock Photo

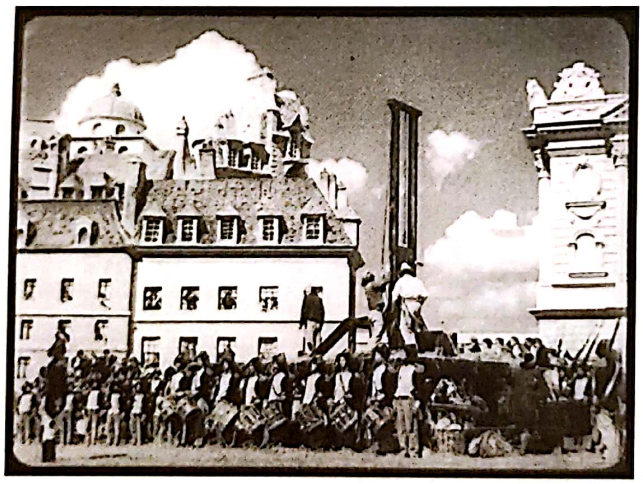
11.2. Producătorul Alexander Korda la stânga, supervizând platourile pentru *Hoțul din Bagdad/ The Thief of Bagdad*, filmul din 1940 al lui Michael Powell și Ludwig Berger, construit pe terenul generos de la studiourile din Denham, Anglia.

Scanned with OKEN Scanner

VIII-lea. Leslie Howard a devenit cunoscut internațional pentru portretizarea aparent neghiobului Sir Percey Blakeley, care salvează în secret aristocrați de la ghilotinare în timpul Revoluției Franceze (**fig. 11.3**). La Denham, Korda a construit, în 1936, cel mai mare complex de studiouri din Marea Britanie. Totuși, numai câteva dintre filmele istorice produse de el au fost cu adevărat profitabile. Acțiunea din *Ce va fi mâine?/ Things to Come* (1936, William Cameron Menzies) era plasată în viitor, ulterior unui război dezastruos. Bugetul mare necesar pentru realizarea decorurilor și costumelor fanteziste a făcut ca filmul să nu-și poată recupera costurile de producție.

Viața privată a lui Henric al VIII-lea a generat o scurtă perioadă de avânt în producția britanică. Finanțatorii ofereau cu înflăcărare sprijin financiar noilor producții, sperând la mai multe profituri americane. Cea mai importantă personalitate care a profitat de noua abundență a fost J. Arthur Rank, unul dintre antreprenorii care au înființat compania British National Films în 1934. A adoptat rapid strategia integrării verticale în 1935, formând General Film Distributors și construind Studiourile Pinewood. (Pinewood a rămas unul dintre centrele majore de producție; mai multe părți ale francizelor *James Bond*, *Superman*, *Batman*, *Harry Potter* și *Războiul stelelor* au fost filmate acolo.) Pe parcursul unui singur deceniu, imperiul lui Rank a devenit forța cea mai importantă din industria britanică de film.

Avântul producției a făcut posibilă realizarea unor filme de o mai mare calitate. În 1931, Gaumont-British a preluat controlul asupra unei companii mai mici, Gainsborough. Michael Balcon, un producător talentat, lucra acolo și a început supervizarea producției pentru ambele companii. În ciuda presiunii din partea proprietarilor de a face filme atrăgătoare pentru piața internațională, Balcon i-a încurajat pe vedete și pe regizori să realizeze filme cu specific britanic. Acestea erau de multe ori mai bine primite decât mai scumpele și mai lipsitele de viață producții istorice. De exemplu, Gaumont-British a realizat musicaluri cu starul popular Jessie Matthews. Cel mai mare hit internațional al ei a fost *Triumful tinereții/ Evergreen* (1934, Victor Saville), în care joacă două personaje – starul de music-hall din epoca edwardiană Harriet Green și pe fiica acesteia. La mai mulți ani după retragerea de pe scenă și moartea mamei ei, fiica se deghizează în aceasta și câștigă o faimă enormă jucând-o pe vedeta în aparență veșnic tânără (**fig. 11.4**).



11.3. Decorurile impresionante și secvențele cu mulțimi au recreat atmosfera Revoluției Franceze în *Macul roșu*, producția lui Korda.

Thrillerele lui Alfred Hitchcock

Balcon a semnat un contract cu Alfred Hitchcock pentru Gaumont-British. După succesul lui cu filmul sonor timpuriu *Șantaj/ Blackmail* (vezi fig. 9.31–9.33), Hitchcock se mutase de la o companie la alta, încercând diverse genuri, inclusiv comedii și chiar și un musical. La Gaumont-British (și la filiala sa, Gainsborough), regizorul a revenit în elementul lui, realizând șase thrillere, de la *Omul care știa prea multe/ The Man Who Knew Too Much* (1934) la *Femeia dispărută/ The Lady Vanishes* (1938). Hitchcock va deveni asociat cu acest gen.

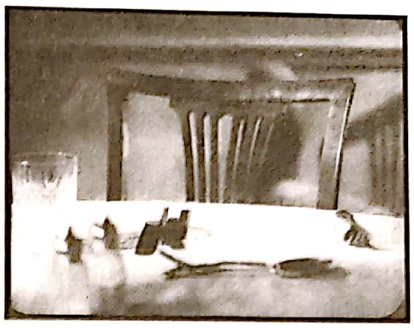
Unul dintre punctele forte ale lui Hitchcock era abilitatea de a încadra și de a monta cadrele în așa fel încât să le permită spectatorilor să perceapă gândurile personajelor. În *Sabotaj/ Sabotage* (1935), de exemplu, o femeie tocmai a aflat că soțul său e un agent străin și că a cauzat accidental moartea fratelui ei. O serie lungă de cadre ne-o arată servind cina, în timp ce suferă din pricina morții fratelui (**fig. 11.5–11.10**). Utilizarea de către Hitchcock a unghiului subiectiv al

11.4. *Triumful tinereții* a marcat începutul „domniei" reginei musicalului britanic, Jessie Matthews.

Scanned with OKEN Scanner

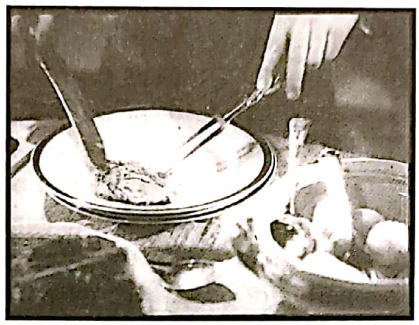
11.5

11.6



11.7

11.8



11.9

11.10

11.5–11.10. O parte a unei serii de cadre din *Sabotaj*, regizat de Hitchcock, unde acesta se folosește de variațiuni subtile ale încadraturilor și ale direcționării liniei privirii. Protagonista privește scaunul gol al fratelui și este tentată să își înjunghie soțul, vinovat de moartea băiatului.

personajelor va rămâne o trăsătură stilistică specifică pentru el.

Thrillerele lui Hitchcock erau notabile și datorită umorului. În *Cele 39 de trepte/ The 39 Steps* (1935), protagonistul nevinovat este acuzat de crimă și fuge încătușat la o femeie care-l consideră vinovat. Această situație conduce la complicații amuzante și, inevitabil, la o relație romantică. *Femeia dispărută* include interacțiuni haioase asemănătoare între protagonist și protagonistă, precum și un fir narativ secundar, despre o pereche de fani obsedați de cricket, care ignoră toate pericolele, în timp ce încearcă să afle rezultatul celui mai recent meci.

Oricât de încântătoare ar fi fost thrillerele britanice ale lui Hitchcock, își trădau bugetele mici și limitările tehnice. Hitchcock voia acces la echipamente de studio mai bune și la o finanțare mai sigură. În 1939, a semnat un contract cu David O. Selznick pentru a regiza filme la Hollywood. Începând cu *Rebecca* (1940), care a câștigat un premiu Oscar pentru cel mai bun film, Hitchcock a locuit în Statele Unite ale Americii pentru cea mai mare parte a lungii sale cariere.

Criză și redresare

În 1937, producția britanică a intrat într-un declin sever. Mai mulți producători făcuseră împrumuturi și investiții considerabile, reușind să lanseze puține filme profitabile. În consecință, sursele de finanțare s-au evaporat, atât în cazul firmelor responsabile pentru producție, cât și în rândul speculanților. Politica lui Alexander Korda de a realiza filme de mare buget fusese doar parțial justificată. În ciuda câtorva succese notabile, piața americană a rămas în mare parte închisă pentru importurile britanice. Mai mult, Legea Cotei din 1927 trebuia reînnoită. Existaseră multe critici la adresa cotei stabilite inițial pentru că încuraja filmele făcute de mântuială. Producătorii și-au amânat proiectele, așteptând să afle cerințele noii legi. Producția de lungmetraje s-a prăbușit în timpul crizei din 1937–1938.

Această criză a provocat schimbări la nivelul industriei. Korda și-a pierdut sprijinul financiar la sfârșitul anului 1938, în parte din cauza extravaganțelor lui. Studioul din Denham, cel mai important dintre cele deținute de London Film, a trecut sub controlul imperiului tot mai mare al lui J. Arthur Rank. Korda a continuat să producă filme, acum trebuind să închirieze spații în Denham. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, a petrecut trei ani la Hollywood ca producător independent; printre filmele produse de el s-a numărat satira despre nazism a lui Ernst Lubitsch, *A fi sau a nu fi/ To Be or Not to Be* (1942). După război,

Scanned with OKEN Scanner

Korda s-a întors în Marea Britanie pentru a reorganiza London Film Productions. A produs un număr important de filme până la moartea sa din 1955, dar niciunul nu a avut o influență comparabilă cu a celor din anii 1930.

De asemenea, criza l-a împins, în 1938, pe Basil Dean în afara producției de filme. Michael Balcon, după ce a petrecut un an lipsit de satisfacții supervizând filme de cotă pentru MGM, a preluat Associated Talking Pictures și l-a redenumit Ealing Studios. A continuat să producă la scară mică filme de calitate, o practică ce va deveni tot mai importantă după război, datorită popularelor comedii Ealing.

Criza din Marea Britanie s-a diminuat după ce Parlamentul a aprobat Legea Cotei din 1938. Aceasta stipula că filmele cu buget mai mare vor conta dublu sau, în unele cazuri, chiar triplu în calculul pentru îndeplinirea cerințelor cotei. Numărul de filme realizate rapid pentru îndeplinirea cotei a scăzut pe măsură ce producătorii britanici și americani au încercat să realizeze sau să cumpere filme de mai mare calitate pentru a atinge mai ușor cota.

Magnatul filmelor J. Arthur Rank a ieșit din criză aproape nesifonat și și-a adăugat rapid noi bunuri la posesiunile sale. În 1939, a mers mai departe în procesul de integrare verticală cumpărând acțiuni la Odeon Theatres, unul dintre cele mai mari circuite de săli de cinema din Marea Britanie. În anii următori, Rank a achiziționat sau a construit studiouri până când companiile lui au ajuns să dețină mai mult de jumătate din spațiile de filmare din Marea Britanie. În 1941, deținea deja suficiente acțiuni la Odeon Theatres și Gaumont-British încât să le controleze activitatea. De asemenea, Rank a format Independent Producers, o companie-umbrelă pentru finanțarea filmelor mai multor companii mici. Din 1941 până în 1947, companiile din conglomeratul Rank au finanțat aproximativ o jumătate din filmele realizate în Marea Britanie.

Datorită numărului mare de producții britanice în anii 1930, au fost realizate, în mod inevitabil, multe filme neglijabile. Totuși, cele făcute rapid pentru îndeplinirea cotei nu au fost complet lipsite de importanță. În primul rând, au menținut un nivel înalt al angajărilor din industria filmului, în ciuda Marii Crize Economice. În al doilea rând, au oferit un teren de antrenament pentru regizori, la fel ca diviziile specializate în filmele de serie B de la Hollywood și ca studiourile din grupul de companii supranumit Poverty Row (Aleea Sărăciei). Michael Powell, unul dintre cei mai importanți regizori ai anilor 1940 și 1950, realizase numeroase filme ieftine produse pentru îndeplinirea cotei. În *Noaptea petrecerii/ The Night of the Party* (1934, Gaumont-British), pornind de la un scenariu pe care mai târziu l-a numit „un gunoi“*, Powell a adunat laolaltă vedete aflate sub contract cu studioul și a realizat un film straniu și amuzant lung de doar 61 de minute.

În afara filmelor realizate rapid pentru îndeplinirea cotei, multe filme solide, cu bugete medii, au ajutat la consacrarea unor cineaști importanți. De exemplu, viitorul regizor David Lean a lucrat în anii 1930 ca monteur. Carol Reed a început prin a face filme pentru firma Associated Talking Pictures, condusă de Basil Dean. Reușita lui a venit odată cu ambițiosul *Sub stele/ The Stars Look Down*, realizat în 1939 pentru o companie mică independentă. Filmul era un descendent al unor tradiții importante din documentarul britanic și din cinematografiile de stânga (vezi Capitolul 14) și descria situația dificilă a minerilor oprimați, susținând naționalizarea industriei. La început, vocea unui narator spune: „Aceasta este povestea unor oameni simpli din clasa muncitoare“. Filmările în locații din Cumberland au conferit filmului autenticitate (**fig. 11.11**), iar dezastrul minier cu care culmina era convingător, deși fusese filmat în studio.

Până la finalul anilor 1930, industria de film britanică depășise criza, iar viitorul ei părea promițător. Al Doilea Război Mondial avea să-i sporească elanul.

Efectele Războiului

Pentru Marea Britanie, războiul a început la 3 septembrie 1939. Anticipând iminența unui bombardament german, Guvernul a sistat în egală măsură proiecțiile cinematografice și producția de filme. În curând, s-a dovedit că asemenea măsuri nu erau necesare, așa că sălile s-au redeschis. Oficialii militari au rechiziționat totuși multe dintre studiourile britanice pentru a le transforma în depozite pentru provizii. Unii angajați din industrie și-au început serviciul militar.

Asemenea probleme erau echilibrate însă de o creștere vertiginoasă a publicului, deoarece oamenii mai uitau, în acest fel, de lipsurile cauzate de război. Cinematografele au rămas deschise chiar și sub bombardamentele aeriene din timpul Bătăliei pentru Marea Britanie din 1940. În ciuda acestor greutăți,

* Michael Powell, *A Life in Movies: An Autobiography* (Londra: Heinemann, 1986), p. 231.

Scanned with OKEN Scanner

numărul săptămânal de spectatori a crescut de la 19 milioane, în 1939, până la 30 de milioane, în 1945.

Ministerul Informațiilor a încurajat cinematografia din timpul războiului și chiar a investit bani în anumite filme comerciale. Austeritatea cauzată de război a redus resursele financiare disponibile pentru filmele importate. Mai mult, noua cotă era încă în vigoare, iar filmele britanice erau la mare căutare. Însă, din cauza lipsei studiourilor și a personalului de specialitate, în timpul războiului au fost realizate mult mai puține filme. De la 150–200 de filme pe an la mijlocul anilor 1930, producția a scăzut la sub 70 anual.

Cineaștii au cooperat cu patriotism la crearea unei imagini pozitive a Marii Britanii. Unul dintre cele mai memorabile filme a fost *A fost o zi bună?/ Went the Day Well?* (1942), produs de Ealing și regizat de Alberto Cavalcanti. La origine din Brazilia, Cavalcanti făcuse filme experimentale ca parte a mișcării de avangardă franceză din anii 1920 (vezi *Documentarele lirice: simfoniile orașului*, din Capitolul 8). Mutat în Marea Britanie, a lucrat la documentare în anii 1930 și a imprimat o tușă realistă acestei narațiuni despre niște săteni englezi care rezistă infiltrării germane (**fig. 11.12**).

Din cauza reducerii numărului de filme realizate rapid pentru îndeplinirea cotei, au crescut bugetul și calitatea filmelor medii. Unele dintre ele erau producții de studio șlefuite, comparabile cu cele hollywoodiene. De exemplu, Thorold Dickinson a realizat *Lumină de gaz/ Gaslight* (1940) pentru compania principală de producție a lui Rank, British National. O melodramă despre teama unei femei că soțul încearcă să o aducă în pragul nebuniei, filmul a avut un scenariu bine pus la punct și a apelat la o schemă de iluminare în trei puncte, la decoruri generoase și la alte tehnici stilistice hollywoodiene. O versiune a aceleiași povești a fost regizată de George Cukor, în 1944, pentru MGM.

Mai multe companii independente de producție s-au evidențiat în timpul războiului. În 1942, un emigrant italian, Filippo del Giudice, a fondat compania Two Cities și l-a convins pe renumitul actor și dramaturg Noel Coward să scrie, să regizeze și să joace în film. *Pentru cine luptăm?/ In Which We Serve* se concentrează pe echipajul unui vas britanic scufundat de germani. În timp ce supraviețuitorii atârnă de o barcă de salvare, poveștile lor sunt redate în flashbackuri, având în prim-plan un căpitan din clasele superioare, un ofițer din clasa de mijloc și un marinar din clasa muncitoare.

Pentru cine luptăm? (coregizat de David Lean) subliniază paralelele dintre personaje. Într-o secvență, pe măsură ce căpitanul, soția și copiii lui ies la picnic în sudul Angliei, asistă la o luptă între avioanele britanice și germane care survolează cerul de deasupra (**fig. 11.13, 11.14**). Soția remarcă pe un ton meditativ că încearcă să se raporteze la lupte ca la niște jocuri pentru a nu se lăsa tulburată de ele. La scurtă vreme, într-o secvență plasată în apartamentul londonez al ofițerului aparținând clasei de mijloc, soția și soacra lui aud bombardamentele apropiindu-se tot mai mult. Soția spune pe un ton iritat: „O, iarăși sunt aici", dar curând un contraplonjeu le arată pe cele două femei ascultând cu îngrijorare zgomotul produs de o bombă (**fig. 11.15**). Astfel de secvențe contribuie la tratarea războiului ca o prezență cotidiană pentru toate clasele sociale, uneori părând departe, iar alteori devenind, din senin, periculos.

Profitabilul și popularul *Pentru cine luptăm?* l-a atras pe Rank, care a obținut controlul firmei Two Cities în schimbul unui acord pentru finanțarea filmelor ulterioare ale companiei. Printre acestea, s-au numărat *Rasa veselă/ The Happy Breed* (1944), al lui David Lean, o adaptare a piesei de teatru *Abracadabra* (*Blithe Spirit*, 1945), scrisă de Coward, și debutul regizoral al lui Laurence Olivier, o adaptare Technicolor patriotică a lui *Henric al V-lea* de Shakespeare, din 1945. Olivier și-a început filmul cu un cadru „în zbor" deasupra unei machete elaborate a Londrei din era Renașterii, coborând apoi în Globe Theatre. Secvența inițială se petrece pe scena reconstruită a teatrului

11.11. Michael Redgrave este protagonistul din *Sub stele*, într-o secvență plasată în satul minier Cumberland.

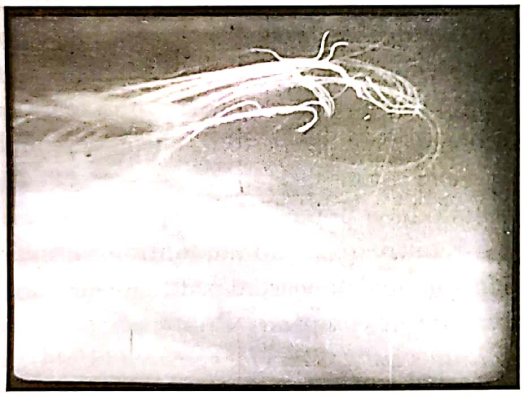
11.12. Naziști infiltrați îi capturează și îi țin prizonieri pe sătenii din parohia bisericii în filmul *A fost o zi bună?*

Scanned with OKEN Scanner

Globe (**fig. color 11.1**); apoi, precum în textul piesei, vocea naratorului ne îndeamnă să ne imaginăm fundalul mai amplu al acțiunii istorice. O mare parte a filmului se desfășoară în decoruri de studio stilizate construite pe baza unor manuscrise iluminate medievale. Răsunătoarea bătălie de la Agincourt a fost singura porțiune filmată complet în locație. *Henric al V-lea* omagia abilitatea Angliei de a triumfa în fața unor forțe superioare.

O firmă mică, dar importantă, The Archers, a fost înființată în 1943 de echipa formată din Michael Powell și Emeric Pressburger. După ce a regizat filme rapide pentru îndeplinirea cotei, Powell a realizat primul său film major, *La marginea lumii/ The Edge of the World* (1937). Plasat pe o insulă izolată de pe coasta de vest a Scoției, filmul arăta cum migrația tinerilor către zonele urbane depopula regiunea. Pressburger, originar din Ungaria, a semnat scenariile a cinci filme regizate de Powell înainte de înființarea The Archers. Cel mai important dintre ele a fost *Paralela 49/ 49th Parallel* (1941), un film de război finanțat de Ministerul Informațiilor și de J. Arthur Rank. Filmul urmărește episodic progresul unei bande de naziști infiltrați care traversează Canada (**fig. 11.16**). *Paralela 49* era neobișnuit pentru propaganda din timpul războiului, portretizându-i pe soldații germani ca indivizi supuși greșelilor, și nu ca bestii inumane.

The Archers a fost finanțat inițial de noua firmă a lui Rank, Independent Producers Ltd. Rank le-a oferit lui Powell și lui Pressburger o libertate considerabilă. Primul lor film sub egida The Archers, *Viața și moartea colonelului Blimp/ The Life and Death of Colonel Blimp* (1943), urmărea un soldat britanic model pe parcursul a trei războaie. Filmul era critic, într-o oarecare măsură, la adresa guvernului de la acel moment, susținând că valorile britanice tradiționale ale fairplayului, aplicate în luptele anterioare, erau inadecvate pentru a contracara amenințarea barbarilor naziști. Precum *Paralela 49*, filmul prezenta un personaj german într-o cheie mai degrabă înțelegătoare.



11.13, 11.14. Contrastul dintre o luptă aeriană care se petrece la distanță și un picnic idilic în *Pentru cine luptăm?*

11.15. Un unghi jos, paralel, ce sugerează avioanele de deasupra capului a două femei care ascultă neliniștite zgomotele atacului asupra cartierului lor (*Pentru cine luptăm?*).

11.16. În *Paralela 49*, Leslie Howard joacă un intelectual britanic care campează în sălbăticia canadiană. Naziștii îi invadează spațiul, ard pictura de Picasso și copia romanului *Munte vrăjit* de Thomas Mann, întărâtându-l să apere democrația.

Scanned with OKEN Scanner

Colonelul Blimp a fost primul dintre cele paisprezece filme care au avut trecut pe generic „Scris, produs și regizat de Michael Powell și Emeric Pressburger". Deși Powell era regizorul, sintagma indica faptul că cei doi erau parteneri egali. Filmele lor erau adesea extrem de romantice și chiar melodramatice, totuși răsturnările extravagante la nivelul narațiunii și al stilului le diferențiază de filmele convenționale de studio. *Poveste din Canterbury/ A Canterbury Tale* (1944), de exemplu, o poveste patriotică plasată în centrul tradițional al bisericii anglicane, întrețese trei fire narative episodice; una se concentrează pe un magistrat local care toarnă pe furiș lipici în părul fetelor tinere pentru a le opri din a-i distrage pe soldați. Colaborarea dintre Powell și Pressburger va rămâne la fel de fructuoasă până în 1956. În general, puterea industriei de film britanice câștigată în anii 1930 și în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial a continuat până la începutul anilor 1950.

INOVAȚIA ÎN INTERIORUL UNEI INDUSTRII: SISTEMUL DE STUDIOURI DIN JAPONIA

Studiourile britanice nu au reușit să atingă stabilitatea celor de la Hollywood, dar industria de film din Japonia a reușit asta. Dezvoltarea sa după cutremurul din 1923 și apariția filmelor sonore au consolidat un sistem asemănător celui american.

Două companii mari, integrate vertical, Nikkatsu și Shochiku, dominau mai multe firme mici. În ciuda Marii Crize Economice și a costului crescut de producție a filmelor sonore, numărul de lungmetraje produse a rămas crescut (între 400 și 500 pe an la începutul anilor 1930) și noi săli erau construite în mod constant. Cel mai important, Japonia a fost practic singura țară în care filmele produse în Statele Unite ale Americii nu au surclasat producția locală. Nikkatsu și Shochiku au profitat de proiecția filmelor hollywoodiene în sălile lor și, în același timp, au limitat penetrarea americană a pieței locale.

O a treia companie majoră a intrat în joc în 1934. Ichiro Kobayashi, un antreprenor din industria divertismentului care monta spectacole de revistă extravagante, a fondat Toho cumpărând și unind două companii mici specializate în „filme vorbite". În paralel cu crearea Toho ca firmă de producție, Kobayashi a construit săli de cinema în orașele principale ale Japoniei.

Kobayashi a folosit filmele de import pentru a crește numărul de spectatori în cinematografele sale, în timp ce creștea viteza de producție la Toho. De asemenea, a angajat mulți regizori importanți, precum Teinosuke Kinugasa și Masahiro Makino, specialist în filme de lupte cu săbii. Toho a devenit concurenta principală a lui Shochiku. Cu toate acestea, cele două companii integrate vertical au cooperat pentru a menține Hollywoodul la distanță. Shochiku a început să cumpere firme mai mici pentru a ține pasul cu Toho, dar costul filmelor sonore a forțat casele de producție marginale să-și oprească activitatea. În consecință, industria a devenit mai centralizată în decursul anilor 1930, cu trei companii mari și între șase și zece companii mai mici.

Apetitul publicului pentru filme a rămas mare. Criza economică a scăzut în intensitate până la mijlocul anilor 1930, iar filmele au devenit o parte centrală a vieții urbane. După cutremurul din 1923, reconstrucția orașului Tokio a dat naștere unei culturi populare cosmopolite, iar pasiunea pentru haine vestice, jazz, whiskey și capricii a continuat de-a lungul anilor 1930. Cinefilii japonezi erau la fel de familiarizați cu Harold Lloyd sau cu Greta Garbo pe cât erau cu vedetele naționale.

Între timp, Japonia și-a asumat planuri militare ambițioase. Țara era puterea dominantă a Asiei, după ce învinsese China și Rusia în război și anexase Coreea. Grupările militare și-au crescut influența în actul de guvernare pe măsură ce partidele politice s-au dovedit ineficiente. Unii ofițeri susțineau că Japonia modernă trebuia să-și extindă piețele și sursele de forță de muncă și de materiale. În 1931, Japonia și-a anunțat obiectivele imperialiste prin invadarea Manciuriei.

Căutarea unei „autonomii naționale" a condus la o reglare guvernamentală a economiei prin intermediul declarării unei perpetue „stări de urgență" – una care avea să dureze treisprezece ani. Inițial însă producția de film și alte laturi ale culturii populare au rămas oarecum neafectate. Într-o anumită măsură, cenzura s-a înăsprit, dar, per total, genurile care au înflorit în anii 1920 au continuat să se dezvolte.

Cinemaul popular al anilor 1930

Filmul istoric, *jidai-geki*, a rămas tărâmul luptelor cu săbii, al urmăririlor și al morților eroice. Regizorii Daisuke Ito și Masahiro Makino au continuat să-și aducă contribuția la gen, încurajând și alți cineaști să folosească montajul rapid și să pună în scenă, creativ,

Scanned with OKEN Scanner

secvențe de luptă. Printre numeroasele satire ale filmelor *chambara* (filme de lupte cu săbii) s-a numărat producția Toho, *Enoken drept Kondo Isamu/ Enoken no Kondô Isami* (**fig. 11.17**).

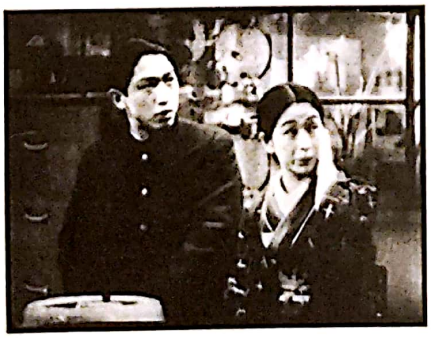
Regizorii mai tineri au început să realizeze filme *jidai-geki* mai psihologice. Cel mai remarcabil membru al acestui grup a fost Sadao Yamanaka. Filmul lui, *Potul de un milion de ryo/ Tange Sazen yowa: Hyakuman ryô no tsubo* (1935), e o comedie tandră despre un samurai morocănos care se împrietenește cu un orfan. *Umanitate și baloane de hârtie/ Ninjô kami fûsen* (1937), cel mai cunoscut film al lui Yamanaka, prezintă un *rônin* (un samurai fără stăpân) care nu-și găsește de lucru și se sinucide la final. Yamanaka a filmat această poveste discretă și ironică într-o manieră particulară, poziționând camera în unghiuri joase, construind cadre în profunzimea câmpului și o schemă de iluminare sobră (**fig. 11.18**). Acesta a fost ultimul film al lui Yamanaka; recrutat și trimis pe frontul din China, a murit acolo în 1938.

Gendai-geki sau filmul despre viața contemporană includea mai multe genuri: comedii cu studenți sau cu salariați, *haha-mono* („povestea unei mame") și *shomin-geki*, adică filme despre viața celor din păturile sociale sărace. De la începutul anilor 1930 și de-a lungul războiului, acestea și genurile înrudite au fost bastioanele studiourilor mari. Kinuyo Tanaka și Shin Saburi, vedetele companiei Shochiku, și Hideko Takamine și Setsuko Hara, de la Toho, și-au construit reputația în aceste filme nepretențioase care descriau munca, iubirile și viața familiilor din orașele mai mici sau mai mari ale Japoniei.

Yasujiro Shimazu a contribuit la crearea „aromei *Kamata*" a companiei Shochiku, o atmosferă de jovialitate vie asociată cu filmele *gendai-geki* realizate în studioul acesteia din suburbiile Tokioului, și a continuat să o întărească prin filme sonore degajate precum *Vecina noastră, domnișoara Yae/ Tonari no Yae-chan* (1934). Heinosuke Gosho, fost asistent al lui Shimazu, a dus mai departe tradiția Shochiku în comediile sonore timpurii *Doamnă și soție/ Madamu to Nyobo* (1931; vezi *Japonia*, din Capitolul 9) și *Mireasa vorbește în somn/ Hanayome no negoto* (1933), sau în melodramele *Dansatoarea din Izu/ Koi no hana saku Izu no odoriko* (1933) și *Femeia negurilor/ Oboroyo no onna* (1936; **fig. 11.19**). Cu asemenea filme, Gosho și-a câștigat faima de maestru al filmelor *shomin-geki*.

Mikio Naruse a realizat, de asemenea, filme *gendai-geki*. A început la Shochiku cu filme despre salariați și cu comedii despre viața contemporană, înainte de a adopta un ton mai pesimist, mai aspru. *Departe de tine/ Kimi to wakarete* (1933), *Visele din fiecare noapte/ Yogoto no yume* (1933) și *Strada fără sfârșit/ Kagirinaki hodô* (1934) au fost apreciate de critici în ciuda privirii lor sumbre asupra prostituatelor, marinarilor și mamelor singure care luptă zi de zi. Aceste melodrame i-au asigurat lui Naruse reputația unui regizor redutabil al femeilor și i-au arătat abilitatea de a construi, în lungi *dissolve-uri* și în prim-planuri sumbre, senzația presiunii sufocante a societății asupra acestora (**fig. 11.20**).

11.17. *stânga* Enoken, comediantul popular de vodevil, joacă un spadasin ezitant (*Enoken drept Kondo Isamu*).
11.18. *dreapta* Atmosfera din jurul locuințelor ieftine anunță descoperirea sinuciderii din *Umanitate și baloane de hârtie*.



11.19. *stânga* O tânără femeie îndrăgostită de un student descoperă că el nu este interesat de ea în *Femeia negurilor*.
11.20. *dreapta* În *Strada fără sfârșit*, tânăra soție, disprețuită de familia soțului ei, îl vizitează când acesta este pe patul de spital.

Scanned with OKEN Scanner

După mutarea la Toho, Naruse s-a evidențiat printr-o serie de drame feminine. De cel mai mare succes s-a bucurat *Soție, fii ca un trandafir!/ Tsuma yo bara no yô ni* (1935), o comedie urbană care se modulează într-o melodramă nemiloasă. Kimiko a ales un bărbat tânăr pentru a se căsători cu el, dar trebuie să-l găsească pe tatăl ei fugit de acasă. Îl convinge să se întoarcă pentru nuntă. Confruntarea dintre tată și mama încordată, care l-ar vrea în secret înapoi, demonstrează abilitatea lui Naruse de a construi situații emoționale complexe (**fig. 11.21**). *Soție, fii ca un trandafir!* – unul dintre puținele filme japoneze ale anilor 1930 proiectate în Occident – a fost excelent primit de critici și i-a conferit lui Naruse statutul de regizor major.

Succesele lui Yamanaka, Gosho și Naruse au consolidat politica studiourilor de a-i încuraja pe regizori să se specializeze în anumite genuri și să-și cultive stiluri personale. Această practică diferenția produsele fiecărei companii și satisfăcea interesele fanilor. În plus, mulți dintre regizorii filmelor *gendai-geki* debutaseră în anii 1920, când inovarea în interiorul genurilor cinematografice și originalitatea stilistică erau prețuite. În consecință, filmele japoneze ale anilor 1930 au încercat să experimenteze la nivel narativ și tehnic într-o măsură neobișnuită pentru majoritatea cinematografiilor sonore vestice. De exemplu, filmul lui Tomu Uchida, *Polițistul/ Keisatsukan* (1933), are o poveste parcă desprinsă din filmele Warner Bros., despre doi vechi prieteni din cartier, unul polițist, celălalt gangster, dar o animă prin compoziții îndrăznețe, prin mișcări bruște ale camerei ținute în mână și printr-un montaj paralel rapid între scene petrecute în trecut și în prezent.

Și Hiroshi Shimizu, un alt exponent al comediei umaniste, și-a dezvoltat un stil particular. Filmele lui concentrate pe copii (de exemplu, *Patru anotimpuri ale copilăriei/ Kodomo no Shiki,* 1939) i-au adus cea mai multă faimă, dar a excelat și în abordarea unor teme legate de viața adultă, așa cum reiese din *Dl. Mulțumesc/ Arigatô-san* (1936) și din *Vedetă sportivă/ Hanagata senshu* (1937). Semnătura stilistică a lui Shimizu e cadrul în care acțiunea se apropie sau se îndepărtează de spectatori, în timp ce camera înaintează sau se retrage, odată cu personajele, pentru a ține pasul cu ele (**fig. 11.22**). Politica flexibilă de la Shochiku i-a permis lui Shimizu să călătorească prin Japonia în căutare de idei, să filmeze în locație bazându-se mai mult pe notițe decât pe scenarii. Acest tip de organizare s-a dovedit productiv: între 1924 și 1945, Shimizu a regizat mai mult de 100 de filme.

Există un consens în rândul criticilor că cei mai influenți regizori japonezi ai anilor 1930 au fost Yasujiro Ozu și Kenji Mizoguchi. Ei difereau în aproape fiecare aspect. Ozu a lucrat doar pentru Shochiku, spre deosebire de Mizoguchi, care a început la Nikkatsu și a ajuns apoi independent. Ozu a început cu comedii și cu filme *shomin-geki* și a cultivat un umor de fiecare zi în aproape toate filmele pe care le-a regizat. Mizoguchi, care a început cu melodrame, sonda fiecare situație în căutarea implicațiilor psihologice și sociale sumbre. Ozu era un virtuoz al montajului și al cadrelor fixe, surprinse de aproape, iar Mizoguchi și-a cultivat un stil al planurilor generale, al regiei în planuri-secvență și al mișcărilor de cameră. Pe platou, Ozu era insistent în mod discret, în timp ce Mizoguchi exploda în accese de furie demonice. Ozu și Mizoguchi sunt emblematici pentru modul în care sistemul japonez de studiouri le-a permis regizorilor o plajă enormă de originalitate (vezi *Yasujiro Ozu și Kenji Mizoguchi în anii 1930*, din acest capitol).

Prin evitarea diviziunii stricte a muncii practicate la Hollywood, Shochiku și Nikkatsu au cultivat un *sistem-cadru,* în care regizorul și scenaristul aveau un control considerabil asupra propriilor proiecte. Supervizarea tindea să fie chiar mai puțin strictă în cazul companiilor mai mici. Toho favoriza un *sistem al producătorului*, în care, precum Hollywoodul anilor 1930, desemna un producător responsabil de mai mulți regizori în același timp. Deși filmele de la Toho au avut un aspect mai *glossy*, de produse de masă,

11.21. Un cadru plonjat care arată durerea soției din *Soție, fii ca un trandafir!*.

11.22. Un cadru de urmărire din spate, specific lui Shimizu, care-i arată pe studenți mărșăluind spre activitățile de forare în *Vedetă sportivă*.

Scanned with OKEN Scanner

YASUJIRO OZU ȘI KENJI MIZOGUCHI ÎN ANII 1930

Yasujiro Ozu a debutat la 24 de ani cu un film *jidai-geki*, dar s-a reorientat rapid către genul *gendai-geki*. Între 1928 și 1937, a realizat 35 de lungmetraje, variind de la comedii burlești cu studenți (*Zilele tinereții/ Gakusei romance: Wakaki hi*, 1929) la comedii urbane de moravuri (*O introducere la căsătorie/ Kekkongaku nyūmon*, 1930), și ajungând la filme cu gangsteri (*Mers voios/ Hogaraka ni ayume, 1930*). Și-a consolidat faima cu trei capodopere apărute în 1933 (*Femeia din Tokio/ Tokyo no Onna*, *Femeia pervertită/ Hijōsen no Onna* și *Modă trecătoare/ Dekigokoro*). Primul lui lungmetraj sonor a fost *Fiul unic/ Hitori musuko* (1936), un *shomin-geki* despre o mamă care-și urmărește fiul prin Tokio pentru a descoperi că nu a reușit în viață, în ciuda educației pe care s-a trudit să i-o ofere de-a lungul anilor. În mod caracteristic, Ozu a realizat imediat după acest film de o deznădăjuire discretă o satiră nostimă la adresa claselor superioare, *Ce a uitat doamna/ Shukujo wa nani wo wasureta ka* (1937).

Ozu a fost profund influențat de cinematografia hollywoodiană, în special de comediile sociale ale lui Charles Chaplin și Ernst Lubitsch și de comediile bazate pe gaguri ale lui Harold Lloyd. Precum mulți dintre regizorii de la Shochiku, a adoptat stilul comediilor americane ale anilor 1920: cadre scurte cu actorii și detalii de scenografie montate cu precizie. Dar Ozu și-a dezvoltat stilul în mai multe feluri. În momente neașteptate, insera cadre cu obiecte discrete sau cu peisaje adiacente (**fig. 11.23**). În secvențele de dialog, filma sistematic din interiorul cercului de 360 de grade din jurul personajelor, schimbând unghiul de filmare cu multipli de 45 de grade (de obicei, 180 de grade). Această strategie încălca regulile montajului tradițional de continuitate hollywoodian, bazat pe regula celor 180 de grade. Ozu monta având în vedere, în egală măsură, tiparele vizuale, cât și încărcătura dramatică a scenelor; montajul lui de 360 de grade produce „potriviri grafice" apropiate între două forme. Un exemplu de continuitate grafică plan/contraplan este prezentat în fotogramele **11.24** și **11.25**.

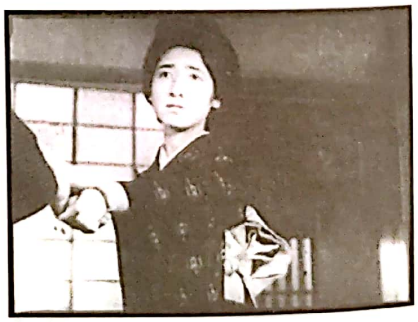
Cel mai surprinzător, Ozu a refuzat să folosească anumite mijloace ale tehnicii cinematografice. A fost ultimul regizor important care a trecut la filmul sonor. De asemenea, a folosit extrem de rar mișcări de cameră. Mai presus de orice, a variat foarte puțin poziția camerei de la un cadru la altul, filmând în permanență de la o înălțime mică, indiferent de subiect. Această tactică i-a permis să atragă atenția la compoziția cadrului, oferind la fel de multă importanță aportului dramatic al actorilor, mediului în care se desfășoară acțiunea și construcției pur vizuale a cadrului (**fig. 11.26**).

Stilul lui Ozu punea accentul pe dramele intimiste. Comediile lui, precum cele realizate de Lubitsch sau de Lloyd, se bazau pe construirea de situații jenante și pe revelarea psihologiei personajelor, semnalate de obicei printr-un prim-plan bine plasat al unei expresii sau al unui gest. Dramele lui sociale, zăbovind asupra ciclului vieții dintr-un oraș oarecare, erau amplificate de peisaje urbane enigmatice (**fig. 11.27**).

Mai multe filme ale lui Ozu îmbină pe deplin comedia și drama. *M-am născut, dar.../Umarete wa mita keredo* (1931), de exemplu, este în același timp o satiră despre salariații care-și măgulesc șefii, o comedie despre copiii de tip beizadea și un studiu lucid despre iluziile pierdute. În orice moment, Ozu putea construi o glumă vizuală subtilă (**fig. 11.28**). Evocarea vie în filmele sale a oportunităților ratate, a regretelor și a presentimentului despărțirii este subliniată de un stil moderat, în care până și cele mai banale obiecte sunt demne de a fi contemplate. Gestionarea particulară a

11.23. Un ibric de ceai care fierbe punctează drama lui Ozu, *Femeia din Tokio*.

11.24. În *Modă trecătoare*, bărbatul apucă mâna femeii stând în fața ei. Camera îl surprinde din dreapta acesteia.

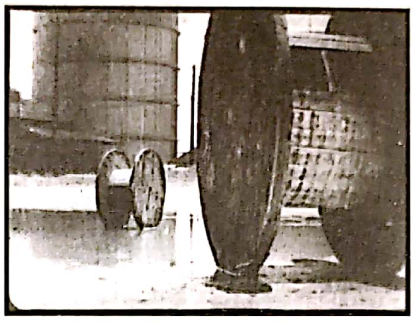


11.25. Ozu taie la 180 grade, filmând acum bărbatul din stânga femeii (*Modă trecătoare*).

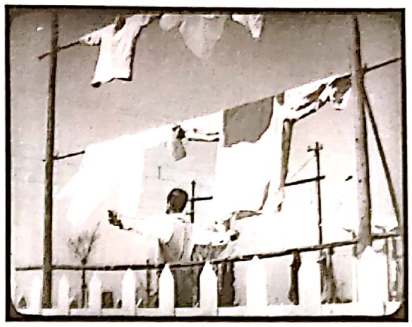
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

11.26. Ca în figurile anterioare, această fotogramă din *Fiul unic* exemplifică poziția joasă a camerei din filmele lui Ozu.



11.27. Secțiune a unei zone industriale în filmul lui Ozu, *Un han în Tokio/ Tōkyō no yado* (1935).



11.28. Poziția cămășilor de pe o sârmă de rufe este reluată vizual de mișcarea salariatului care își face gimnastica de dimineață în *M-am născut, dar...*

narațiunii și a tehnicii de către Ozu i-a influențat pe Yamanaka, pe Shimizu și pe Naruse.

Kenji Mizoguchi a început să regizeze cu cinci ani înaintea lui Ozu. În prolificii ani 1920, cele 42 de filme ale sale i-au câștigat reputația de regizor eclectic cu ambiții artistice. A făcut melodrame, filme cu crime, chiar și imitații după expresionismul german, dar a ajuns să fie considerat un regizor important abia în anii 1930.

Abordând o varietate de genuri, Mizoguchi s-a concentrat pe problemele sociale ale femeilor japoneze. În *Decăderea lui Osen/ Orizuru Osen* (1935), iubita unui gangster îl trimite pe un bărbat tânăr la o școală medicală; după ce acesta începe să aibă succes, își reîntâlnește binefăcătoarea într-o stație de tren, bătrână și senilă. În *Fecioara Oyuki/ Maria no Oyuki*, o prostituată își dă viața pentru a salva un lider rebel. Cele două melodrame remarcabile ale lui Mizoguchi din anii 1930, *Elegie din Osaka/ Naniwa Erejī* (1936) și *Surorile din Gion/ Gion no kyōdai* (1936), prezintă femei care obțin avantaje și putere în schimbul favorurilor sexuale pe care le oferă, doar pentru a descoperi că bărbații nu le apreciază trocurile. Mai târziu a înțeles că aceste două filme amare marcau începutul etapei sale de maturitate: „Doar de când am făcut *Elegie din Osaka* și *Surorile din Gion* am fost capabil să portretizez umanitatea cu luciditate".*

Mizoguchi a fost atras de situații care presupuneau emoții intense: abuzuri sadice ale bărbaților asupra femeilor și copiilor, femei distruse de amenințarea sărăciei sau a singurătății. Dar în construcția lor a adoptat ceea ce după Al Doilea Război Mondial avea să fie cunoscut sub denumirea de „abordare dedramatizată". Mizanscena și încadraturile lui produc o distanțare în secvențele de mare intensitate emoțională, invitându-și spectatorul să reacționeze mai puțin visceral la acțiune.

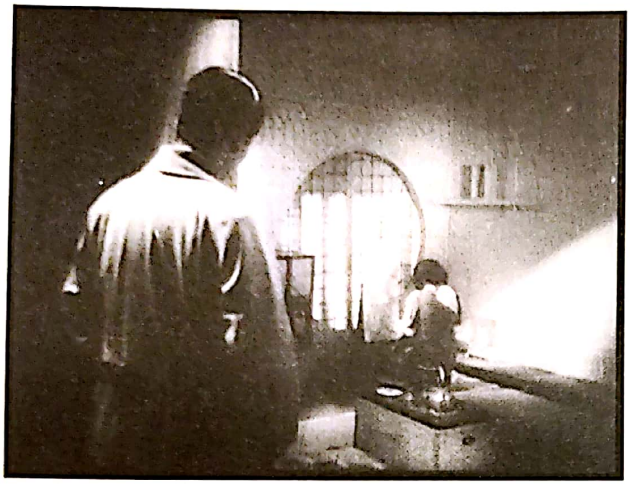
Mizoguchi a avut, așadar, tendința de a mizanscena în cadre largi secvențe foarte încărcate de dramatism (**fig. 11.29**). Adesea, personajele se întorc cu spatele la spectatori (**fig. 11.30**) sau sunt ascunse de un perete sau de o umbră. Doar în finalurile din *Elegie din Osaka* și din *Surorile din Gion* Mizoguchi ne oferă prim-planuri bruște, intense ale protagonistelor lui, fiecare femeie provocându-i pe spectatori să reflecteze la cauzele suferințelor ei (**fig. 11.31**).

Mai mult, camera filmează continuu acțiunea, refuzând să se oprească asupra reacției unui personaj. La un nivel nemaiîntâlnit până atunci, Mizoguchi a

11.29. În *Surorile din Gion*, Umikichi află că sora ei a fost dusă la spital.

* Citat în Peter Morris, *Mizoguchi Kenji* (Ottawa: Canadian Film Archive, 1967), p. 10.

YASUJIRO OZU ȘI KENJI MIZOGUCHI ÎN ANII 1930, continuare



11.30. Rușinată, Ayako se chircește departe de iubitul ei, dar și de spectator, în *Elegie din Osaka*.

11.31. Pentru prima oară în film, în timp ce Ayako este dată afară din casă de familie, avem o reprezentare frontală clară a ei, în cadrul final din *Elegie din Osaka*.

explorat planul-secvență. Sunt doar 270 de cadre în *Fecioara Oyuki*, mai puțin de 200 în *Elegie din Osaka* și mai puțin de 125 în *Surorile din Gion*. Aceste cadre lungi sunt rareori construite pentru a urmări mișcările actorilor, ca în filmele lui Max Ophüls sau ale lui Orson Welles. Secvențele statice ale lui Mizoguchi ne forțează să privim acte dureroase de autosacrificiu desfășurate într-un ritm necruțător.

Ozu și Mizoguchi au fost printre renumiții regizori ai epocii lor, unul reprezentând culmile genului *shomin-geki*, iar celălalt fiind exemplar pentru un tip de cinema prestigios de critică socială. Opera lor este o dovadă a diversității perioadei care a ajuns să fie recunoscută drept prima epocă de aur a cinematografiei japoneze.

regizorii totuși au putut lucra, înainte de 1938, în maniere personale în majoritatea studiourilor. Ulterior, s-au confruntat cu cerințele unei națiuni implicate într-un război total.

Războiul din Pacific

Atacul japonez asupra Chinei din 1937 a marcat începutul războiului în zona Pacificului. Guvernul a interzis partidele politice existente, a strâns alianțele cu Germania nazistă și cu Italia fascistă și a mobilizat frontul național în jurul unei economii centrate pe război.

Presiunea guvernamentală asupra industriei Industria de film a fost nevoită treptat să se conformeze noilor politici. În această atmosferă șovinistă, cultura vestică a devenit suspectă. Studiourilor li s-a dat ordinul de a nu introduce jazz, dansuri americane sau secvențe care ar fi putut submina respectul pentru autorități, datoria față de împărat și dragostea pentru familie. În aprilie 1939, Dieta Japoniei a aprobat o lege modelată după decretele lui Goebbels care vizau industria nazistă de film (vezi *Regimul nazist și industria de film*, din Capitolul 12). Legea Cinematografiei impunea realizarea de filme naționaliste care să prezinte comportamente patriotice. Ministerul de Interne a înființat Oficiul Cenzurii, care urma să analizeze scenariile înainte de intrarea lor în producție și să dea ordine de revizuire a acestora, în caz de nevoie.

Pe măsură ce războiul din China s-a intensificat, guvernul a impus companiilor de film să se consolideze. În 1941, autoritățile au căzut de acord la o reorganizare a industriei în trei mari grupuri de firme. Un grup era dominat de Shochiku, altul de Toho și al treilea, în mod neașteptat, de mica firmă Shinko. Directorul cel mai important de la Shinko era Masaichi Nagata (care a produs filmele lui Mizoguchi,

Scanned with OKEN Scanner

Elegie din Osaka și *Surorile din Gion*, pentru compania sa independentă). Nagata a folosit schema de consolidare pentru a prelua controlul asupra companiei Nikkatsu, ale cărei facilități de producție au fost absorbite în grupul său.

Grupul lui Nagata a fost redenumit Daiei (prescurtarea de la Dai-Nihon Eiga sau „Marea companie japoneză de filme"). Companiei Nikkatsu i s-a permis să își păstreze, într-o firmă distinctă, sălile de cinema, astfel încât Daiei a întâmpinat inițial dificultăți în a-și proiecta producțiile. După război, Daiei avea să devină o prezență japoneză importantă pe scena internațională.

Toate companiile au participat la efortul de război. Guvernul a susținut producția buletinelor de actualități, a documentarelor scurte și a filmelor care celebrau unicitatea artei japoneze. Cel mai sofisticat exemplu din ultima categorie a fost *Povestea crizantemei târzii/ Zangiku monogatari* (1939), regizat de Kenji Mizoguchi, o adaptare după o piesă populară de teatru kabuki. Toată lumea așteaptă de la Kikugoro Onoe să devină un actor de kabuki, la fel ca tatăl și ca unchiul său, dar el este un interpret lipsit de strălucire. Când intră într-o legătură amoroasă cu menajera Otoku, familia îl dezmoștenește. Credința ei în capacitățile bărbatului iubit îl determină însă să continue să-și perfecționeze abilitățile artistice. Filmul a primit un premiu din partea Ministerului Educației.

Solidaritatea lui Mizoguchi cu situația femeilor împreună cu interesul lui pentru lumea teatrului și pentru stilizare au făcut din *Povestea crizantemei târzii* unul dintre cele mai importante filme ale regizorului. A continuat să utilizeze cadre lungi, obiective superangulare, scheme de iluminare dramatice în clarobscur (caracterizate prin prezența unor zone de lumină puternică în spații întunecate) și un ritm lent. Camera, poziționată la distanță de personaje, îl forțează adesea pe spectator să exploreze întregul cadru pentru a extrage acțiunea cea mai semnificativă (**fig. 11.32**).

În afara omagiilor aduse purității culturii japoneze, au fost realizate filme patriotice care sprijineau eforturile de război. *Cinci iscoade/ Gonin no sekkôhei* (1939), regizat de Tomotaka Tasaka, a stabilit modelul pentru filmele similare ulterioare, subliniind solidaritatea unui grup de luptă și eroismul discret al membrilor acestuia. Precum în multe filme de luptă, dușmanul este nevăzut; războiul nu este o luptă sordidă între oameni, ci un test al purității spiritului japonez. Filmul lui Tasaka, *Noroi și soldați/ Tsuchi to heitai* (1939) și filmul lui Kimisaburo Yoshimura, *Povestea comandantului Nishizumi/ Nishizumi senshachō den* (1940) au continuat să promoveze imaginea soldatului uman și modest.

Filmele *jidai-geki* s-au adaptat la perioada războiului, devenind mai impunătoare și mai grandioase. În *Clanul Abe/ Abe ichizoku* (1938), onoarea familiei concurează cu prietenia, într-un context care minimizează violența și subliniază frumusețea spectaculară și forța codului marțial (**fig. 11.33**). Genul *gendai-geki* a celebrat idealurile naționale într-un mod mai prozaic. Datorită legăturilor lui Kobayashi cu agențiile guvernamentale, Toho a condus asaltul acestor producții strident patriotice. Shochiku producea filme ca *Un frate și sora lui mai mică/ Ani to sono imoto* (1939), regizat de Shimazu, în care un tânăr renunță la o neînsemnată muncă de birou și se mută în China, împreună cu sora și cu mama lui, pentru a începe o viață nouă; un bulgăre de pământ rămâne agățat de roata avionului,

11.32. În *Povestea crizantemei târzii*, mama lui Kikugoro îl dojenește pentru că are o relație cu menajera Otoku, care privește temătoare în fundal.

11.33. O uimitoare adunare a samurailor în *Clanul Abe*

Scanned with OKEN Scanner

ducând astfel o bucată din Japonia în lumea pe care personajele o vor construi acolo.

Austeritate și patriotism Japonia a declarat război Statelor Unite ale Americii și Marii Britanii prin atacul asupra forțelor americane de la Pearl Harbor din decembrie 1941. Forțele japoneze au ocupat coloniile vestice din Oceanul Pacific și au ajuns curând să domine Asia de Est și de Sud-Est. La mijlocul anului 1942, Japonia părea o nouă putere imperială, deținând insule importante, precum Siam, Burma (acum statul Myanmar), Singapore, Vietnam, Hong Kong, Taiwan și mari porțiuni din China. Japonia promisese să conducă „Sfera de coprosperitate a Asiei Mari Orientale", dar, în general, ocupația japoneză a fost la fel de dură precum predecesorii săi colonizatori.

Eforturile patriotice au devenit și mai stridente. Filmele celebrau raidurile kamikaze și lupta împotriva partizanilor din China. Toho a produs extravagantul film *Războiul pe mare: din Hawaii până în Malaezia/ Hawai · Marê oki kaisen* (1942), regizat de Kajiro Yamamoto și lansat la prima aniversare a atacului de la Pearl Harbor. Amploarea istorică, excelentele miniaturi și efectele speciale au făcut din el o mostră impresionantă de propagandă.

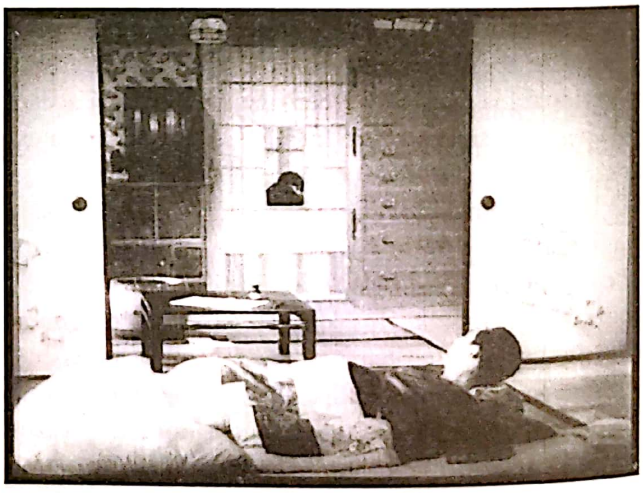
Filmele despre frontul intern au continuat să evidențieze răbdarea, modestia și stoicismul vioi al japonezilor. În *Hideko, șoferița de autobuz/ Hideko no shashô-san* (1941), regizat de Mikio Naruse, grațioasa protagonistă (jucată de îndrăgita Hideko Takamine) își înviorează comunitatea rurală. *Un jurnal al iubirii noastre/ Waga ai no ki* prezintă un soț care se întoarce rănit din război și este îngrijit de devotata lui soție. Regia lui Shirō Toyoda a utilizat estetica oblică, bazată pe cadre largi, caracteristică lui Mizoguchi, pentru a tempera dramatismul poveștii sentimentale (**fig. 11.34**).

În filme precum *Un jurnal al iubirii noastre* și *O, viață minunată/ Tanoshiki kana jinsei* (1944), regizat de Naruse, un musical comic care inversează din când în când coloana sonoră, regizorii au continuat să exploreze tehnici noi. Totuși, per ansamblu, majoritatea filmelor din anii 1930–1945 sunt practic identice cu cele americane sau europene realizate cu buget mare în această perioadă. Gravitatea războiului impunea alegeri tehnice caracterizate de noblețe, de solemnitate, iar experimentele îndrăznețe ale anilor 1930 păreau acum frivole. Chiar și Ozu și Mizoguchi și-au temperat stilul pentru contribuțiile lor la eforturile Războiului din Pacific.

Ozu, Mizoguchi și Kurosawa în timpul Războiului Ritmul de lucru al lui Ozu a scăzut în timpul războiului, când a fost în mod repetat recrutat. Singurele lui filme au fost *Frații și surorile din familia Toda/ Toda-ke no kyōdai* (1941) și *A fost odată un tată/ Chichi ariki* (1942). Primul, destul de asemănător ca narațiune cu filmul lui Shimazu, *Un frate și sora lui mai mică*, arată cum membrii mai tineri ai unei familii din clasa superioară le reamintesc celorlalți că au anumite datorii de îndeplinit pentru țară. Filmul are caracteristicile comediilor excentrice ale lui Ozu, deși mesajul pe care îl articulează este unul serios. *A fost odată un tată* s-a dovedit mai sobru; nicio urmă de umor nu înviorează această poveste a unui profesor care se jertfește pentru un bine național superior. După *A fost odată un tată*, Ozu a fost capturat în Singapore, în timp ce plănuia un film pe frontul de luptă de acolo, și și-a petrecut restul anilor de război în prizonierat.

Mizoguchi a avut un parcurs mai bun. A fost însărcinat cu unul dintre cele mai importante proiecte din timpul războiului, o poveste clasică despre sacrificiul de sine. Filmul în două părți *Cei patruzeci și șapte de rōnini/ Genroku Chūshingura* (1941 și 1942) spune povestea unor luptători ai unui nobil care suportă cu stoicism o serie de umilințe înainte de a-i răzbuna acestuia moartea.

Versiunile anterioare ale poveștii aveau tendința să includă lupte energice cu săbii și să se bazeze pe emoții exagerate. Așa cum era de așteptat, Mizoguchi a dedramatizat-o. Preț de trei ore, zăbovește asupra pregătirilor lente pentru luptă ale celor 47 de *rōnini*, a

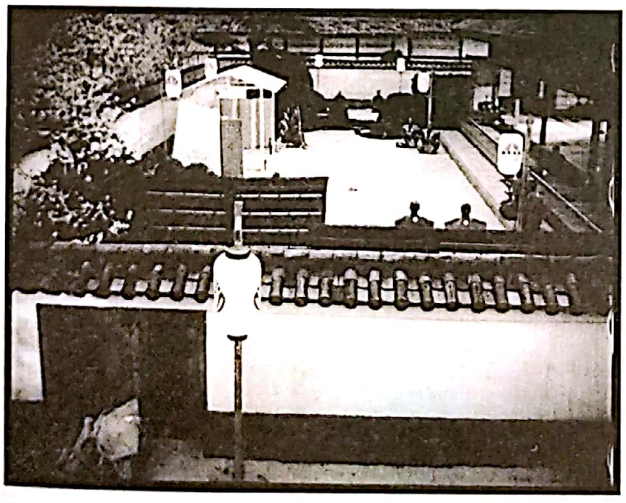


11.34. Soțul care se recuperează în *Un jurnal al iubirii noastre* își privește soția, care stă la distanță de el, fiind încadrată de o fereastră în timp ce gătește.

Scanned with OKEN Scanner

acceptării cu calm a misiunii și a resemnării lor în fața pedepsei cu moartea. Planul-secvență este dus la extreme, ambele părți ale filmului însumând un total de 144 de cadre (având o durată medie a cadrelor de peste 90 de secunde). Bătălia culminantă are loc în afara ecranului și este rezumată într-o scrisoare citită de văduva nobilului. Planurile-secvență ale lui Mizoguchi, compozițiile monumentale și cadrele maiestuoase filmate cu macaraua înnobilează o dramă a loialității și a spiritului datoriei (**fig. 11.35**).

Dintre mai mulți regizori care au debutat în timpul războiului, cel mai promițător a fost Akira Kurosawa. Scenarist și asistent de regie la Toho, Kurosawa a lucrat pentru Kajiro Yamamoto înainte de a-i fi alocată regia filmului *Sugata Sanshirō* (1943), o poveste de arte marțiale plasată la sfârșitul secolului al XIX-lea. Filmul introduce acțiuni de un comic burlesc în filmul istoric, gen care devenise rigid și solemn sub influența ideologiei din timpul războiului. Narațiunea se concentrează pe un conflict clasic în artele marțiale: Sanshirō, un tânăr luptător nechibzuit de judo, trebuie să învețe înfrânarea sub îndrumarea unui maestru dur, dar înțelept. Kurosawa a construit secvențele de luptă cu o virtuozitate cinetică, prin utilizarea montajului cu elipse, a ralantiului și a schimbării bruște a unghiurilor de filmare (**fig. 11.36, 11.37**). *Sugata Sanshirō* s-a dovedit o influență majoră pentru filmele *jidai-geki* postbelice și a fost un predecesor al filmelor hongkongheze cu arte marțiale, precum și al „westernurilor spaghetti" ale lui Sergio Leone.

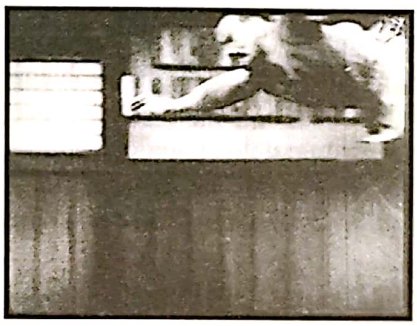


11.35. Un servitor plânge în partea din stânga jos a imaginii atunci când stăpânul lui se îndreaptă spre o grădină pentru a fi executat în *Cei patruzeci și șapte de ronini*.

Datorită succesului acestui film, Kurosawa a ajuns să facă o continuare (*Sugata Sanshirō II/ Zoku Sugata Sanshirō,* 1945). Mai semnificativ, oricum, a fost al doilea său film, drama de pe frontul de acasă, *Cele mai frumoase/ Ichiban Utsukushiku* (1944). Mai multe femei lucrează la o fabrică unde sunt confecționate obiective de mare precizie pentru vizoarele armelor din avioanele de luptă. Narațiunea prezintă, într-o structură episodică, un șir de drame personale, unele comice, altele profund serioase. *Cele mai frumoase* și filmele cu judo erau potrivite ideologiei din timpul războiului, dar au demonstrat, de asemenea, că Akira Kurosawa era un regizor virtuoz și intens emoțional.

Treptat, cei trei ani de „salt peste insule" al Aliaților au forțat armatele japoneze să se retragă din teritoriile ocupate. În august 1945, după luni de bombardamente în Tokio și în alte orașe, avioanele Statelor Unite au lansat bombe atomice la Hiroshima și la Nagasaki. Japonia s-a predat curând după aceste evenimente.

Precum multe dintre instituțiile statului, studiourile de film au fost grav afectate, dar nici devastarea din timpul războiului și nici reformele impuse ulterior de ocupația americană nu au putut slăbi controlul puternic al companiilor mari asupra industriei locale. Sistemul japonez de studiouri va mai rămâne în picioare pentru încă trei decenii.



11.36. Unul dintre dușmanii lui Sanshirō este azvârlit în aer... (*Sugata Sanshirō*)

11.37. ...și se lovește de un zid, făcând rama unei ferestre să zboare în ralanti.

Scanned with OKEN Scanner

INDIA: O INDUSTRIE CONSTRUITĂ PE MUZICĂ

În India, o țară cu douăsprezece limbi principale și douăzeci de limbi secundare, cinematografia mută a fost un tip de divertisment accesibil pe scară largă. Filmele își împrumutau narațiunile din poveștile foarte cunoscute cuprinse în epopeile *Ramayana* și *Mahabharata*, iar imaginile erau marcate de povara lor. Deși intertitlurile erau traduse în patru limbi și uneori un povestitor asemănător *benshi*-ului japonez acompania proiecțiile, filmele mute indiene și-au găsit un public național. După producțiile de pionierat realizate în anii 1910 de D.G. Phalke (vezi *Un stil internațional*, din Capitolul 2), mai multe companii au apărut în Bombay (actualul Mumbai) și în Calcutta (actualul Kolkata). La mijlocul anilor 1920, India producea anual peste o sută de lungmetraje, mai multe decât Anglia, Franța sau URSS.

O industrie foarte fragmentată

Producătorii indieni au încercat să imite sistemul hollywoodian de studiouri, dar nu au putut ajunge la integrarea verticală. În încercarea de a obține acest lucru, compania Madan, cel mai puternic lanț de cinematografe de la sfârșitul anilor 1920, a cumpărat echipament american și a construit un studio în suburbia Tollygunge din Calcutta (care a ajuns repede cunoscută sub denumirea de „Tollywood"). A lansat primele filme sonore indiene în 1931, dar problema fluxului de bani lichizi a forțat Madan să vândă studioul și majoritatea cinematografelor. Ulterior, piața indiană va fi deschisă pentru toți, iar companiile de producție, distribuitorii și exploatanții concurau pentru a acapara putere.

Piața s-a fragmentat și mai mult în urma introducerii sonorului, care a împărțit audiența națională în grupuri formate pe criteriul limbii. Firmele din Calcutta au monopolizat producția în bengaleză, cele din Bombay au controlat producția în limba marathi, iar ambele centre cinematografice au făcut filme în hindusă, limba principală a Indiei. Treptat, companii de producție au apărut în Madras (actualul Chennai), specializându-se în filme realizate în limbile vorbite în sudul Indiei.

La început, producătorii au controlat piața. Primul film sonor indian, *Lumina lumii/ Alam Ara* (1931, Ardeshir Irani, turnat în limba hindusă), produs de Imperial Film Company, a avut un succes uriaș și a convins și alți producători să treacă la filmul sonor. Companiile principale erau Prabhat, fondată în 1929, localizată în afara Bombayului, New Theaters, fondată în 1930 în Calcutta și Bombay Talkies, fondată în 1934. Toate erau construite după modelul complexurilor de la Hollywood, cu studiouri pentru înregistrarea sunetului, cu laboratoare și cantine. Deși producătorii au căutat să imite planificarea eficientă de la Hollywood, se mândreau cu faptul că tronau peste întreprinderi bazate pe prietenie, care funcționau „ca o familie mare și numeroasă".

La mijlocul anilor 1930, companiile produceau în jur de 200 filme pe an, majoritatea în limba hindusă. Deși numărul sălilor de cinema a crescut de-a lungul anilor 1930 și 1940, nu a ținut pasul cu expansiunea producției și nici cu populația urbană în creștere. Exploatanții au concurat frenetic pentru a proiecta cele mai populare filme. Companiile de producție îi manipulau pe proprietarii de săli prin practica *block booking*-ului.

Filmele mitologice, filmele sociale și filmele devoționale

Succesul filmelor sonore indiene s-a datorat în mare măsură secvențelor lor muzicale. Spectacolele folclorice și cele ale teatrului sanscrit se bazau pe muzică, așa că aceste tradiții au pătruns și în filmele indiene. Mai multe decenii, aproape toate filmele indiene, indiferent de gen, au inclus interludii cu cântece și dansuri. Un exemplu influent și timpuriu a fost *Chandidas* (1932, Debaki Bose; în limba bengaleză; **fig. 11.38**). Cuprindea atât cântece, cât și un fundal muzical continuu, realizat în maniera accentelor muzicale hollywoodiene. La

11.38. *Chandidas*: Femeia dintr-o castă inferioară cântă împreună cu bărbatul sfânt în fața altarului lui.

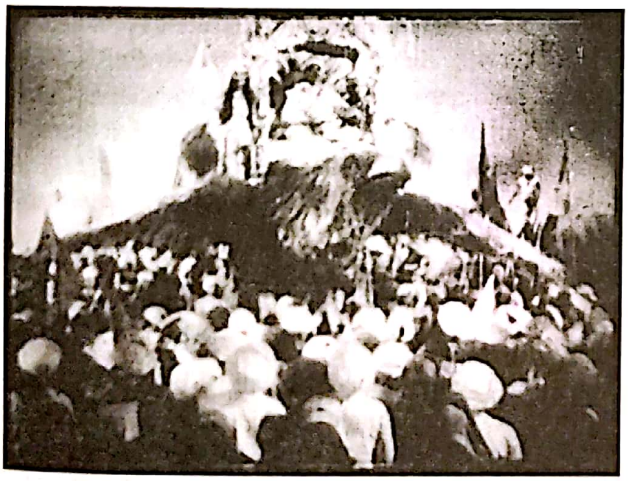
Scanned with OKEN Scanner

început, majoritatea vedetelor își interpretau propriile partituri, dar de-a lungul anilor 1940, companiile au început să angajeze cântăreți profesioniști care preînregistrau cântecele pentru actori.

Genurile anilor 1930 se conturaseră în epoca mută. Filmul mitologic, care avea o narațiune derivată din legende și din epopei literare, fusese un gen de bază încă din vremea lui Phalke. Mai occidentalizate erau filmele cu cascadorii, povești cu aventuri inspirate de filmele cu Douglas Fairbanks și Pearl White. Majoritatea erau producții ieftine asemănătoare filmelor de categorie B de la Hollywood; cele în care apărea Nadia, răufăcătoarea mascată, erau în mod special populare.

Filmul cu tematică socială, o melodramă romantică plasată în vremuri contemporane, a fost introdus la mijlocul anilor 1920 și a devenit un gen important în epoca sonoră. Unul dintre cele mai iubite filme cu tematică socială a fost *Devdas* (1935, P.C. Barua; în limba hindusă), produs de New Theatres, ale cărui dialoguri se caracterizau printr-o naturalețe aparte, care sugera suferința iubiților sfâșiați de o căsătorie aranjată. Alte filme de acest tip abordau probleme contemporane legate de muncă, de sistemul de caste și de egalitatea de gen.

Un alt gen major a fost cel al filmului devoțional, o poveste biografică a unei figuri religioase. Cel mai popular a fost *Sfântul Tukaram/ Sant Tukaram* (1936, Mohan Sinha; în limba marathi), produs de Prabhat. Un țăran sărac care își petrece zilele interpretând cântece religioase e persecutat de un brahman corupt. Credința lui Tukaram produce mai multe miracole, iar el ajunge, în final, în Nirvana purtat de o trăsură cerească (**fig. 11.39**). Personalitatea blândă a protagonistului, interpretarea subtilă și frumusețea lirică a cântecelor, aproape toate compuse de sfântul atestat istoric, i-a făcut pe mulți critici să considere că *Sfântul Tukaram* e capodopera cinematografiei indiene din anii 1930.



11.39. Caleașca trasă de o pasăre care îl poartă pe protagonist la cer, în momentul culminant din *Sfântul Tukaram*.

Independenții slăbesc sistemul

Până în 1939, industria de film era aparent solidă. Deși piața era încă dominată de filme străine, apariția filmelor sonore crescuse mult numărul de spectatori ai producțiilor locale. India devenise cel de-al treilea producător al lumii, iar *Sfântul Tukaram* câștigase un premiu la Festivalul de Film de la Veneția. Mobilizarea pentru Al Doilea Război Mondial a consolidat economia națională.

Boom-ul din timpul războiului a arătat însă că industria de film era fundamental instabilă. În căutarea profiturilor rapide, antreprenorii au început să înființeze companii independente de film, iar afaceriștii de pe piața neagră au folosit investiția în proiectele cinematografice pentru a spăla bani murdari. Independenții atrăgeau vedete, regizori și compozitori dinspre studiouri, oferindu-le de multe ori bonusuri financiare „la negru". Acum, vechile firme erau nevoite să concureze pentru resursa umană, iar o vedetă putea costa chiar și o jumătate din bugetul unui film. Politica de tipul „familiei mari și numeroase" a studiourilor s-a prăbușit când starurile și personalul creativ și-au conștientizat valoarea de piață. Mai mult, independenții nu erau nevoiți să gestioneze costurile masive constante ce îngreunau studiourile; un producător independent putea să închirieze spațiul unui studio și să angajeze cât personal avea nevoie pe durata unui anumit proiect. Acum, că mai multe firme ofereau mai multe filme, distribuitorii și proprietarii de săli forțau studiourile să concureze pentru spațiile de proiecție.

Eșuarea demersului lor de integrare verticală s-a dovedit fatală pentru companiile mari. Prabhat, New Theatres și Bombay Talkies au făcut filme în timpul războiului, dar puterea lor era în scădere. Numai restricțiile guvernamentale asupra investițiilor și asupra accesului la pelicula brută i-a oprit pe efemerii „producători apăruți ca ciupercile după ploaie" să preia controlul asupra pieței. Dar, odată cu încheierea războiului, profitorii de pe piața neagră au scăpat necontrolați de autorități. Deși producția de film s-a dezvoltat și a devenit și mai însemnată la nivel internațional, eforturile indiene pentru a construi un sistem de studiouri se încheiaseră.

Scanned with OKEN Scanner

CHINA: CINEMATOGRAFIA PRINSĂ ÎNTRE IDEOLOGIILE DE DREAPTA ȘI DE STÂNGA

Pentru o perioadă scurtă în anii 1930, antreprenorii chinezi de film au creat un mic sistem de studiouri. De-a lungul anilor 1920, producția fusese asigurată în mare parte de numeroase companii mici. Piața era alimentată în principal de importuri, preponderent de filme americane. În 1929, doar 10% dintre cele 500 de filme lansate în China erau producții locale. Introducerea sonorului a dat însă un suflu proaspăt cinematografiei naționale: în timp ce spectatorii educați din mediul urban consumau produse ale culturii vestice, mulți muncitori și țărani voiau filme locale, lipsite de subtitrări, pe care puțini dintre ei le puteau citi.

Existau două companii chineze destul de mari, deși niciuna nu deținea cinematografe. Compania de Film Mingxing a fost fondată în 1922 la Shanghai, centrul producției de film din China. În anii 1930 a devenit cea mai mare companie a țării. În 1930, un fost proprietar de săli de cinema a înființat Compania de Film Lianhua, principala concurentă a companiei Mingxing. Companiile mai mici se concentrau mai mult pe melodrame care preluau tipare din literatura populară.

Atmosfera politică a vremii genera însă dispute în interiorul sistemului. Chiang Kai-shek a ajuns la putere în 1927 printr-o lovitură de stat sângeroasă, instituind guvernul de dreapta Guomindong. Forțele guvernamentale erau implicate într-un conflict armat cu insurgenții comuniști ai lui Mao Zedong, care controlau porțiuni ale țării din afara marilor orașe. În 1931, când japonezii au invadat Manciuria și au cucerit alte regiuni ale țării, Chiang Kai-shek a făcut greșeala de a considera că era mai important să lupte împotriva comuniștilor decât împotriva japonezilor. În această atmosferă, a avut loc o separare între naționaliștii de dreapta, care luptau de partea Guomindongului, și cei de stânga care, deși nu erau comuniști, simpatizau cu clasele oprimate și cu țăranii.

Aceste două grupuri s-au luptat să controleze producția studiourilor aflate în plin avânt. În 1932, un grup cultural comunist, Liga Scriitorilor de Stânga, a format Grupul de Film, care urma să ghideze și să-i încurajeze pe profesioniștii de stânga din industria filmului. Deși majoritatea membrilor săi erau scenariști, făceau parte din el și numeroși actori și regizori importanți. Nu erau neapărat comuniști, dar proveneau de obicei din mediul urban și din clasa de mijloc. Aveau cunoștințe temeinice de cinematografie vestică. Deși nu au ajuns niciodată să domine industria de film, ei au realizat unele dintre cele mai importante filme ale deceniului.

Guvernul naționalist de dreapta al lui Chiang Kai-shek a instituit o cenzură strictă pentru a controla cinematografia. De aceea angajații de stânga ai studiourilor au fost nevoiți să-și construiască filmele cu subtilitate pentru a-și putea articula ideile. Liderul Grupului de Film, scenaristul Xia Yan, a devenit directorul departamentului de scenaristică al companiei Mingxing. Ecranizarea sa după romanul scris de Mao Dun, *Viermii de mătase ai primăverii/ Chūncán* (1933, Cheng Bugao), a fost primul film de stânga important al deceniului. Povestea urmărește o familie de țărani de-a lungul unui ciclu de un an în care cresc viermi și obțin mătase. La final, familia are de suferit din cauza unei scăderi nedrepte a prețului mătăsii. Accentul pus pe demnitatea muncii și pe condițiile vitrege de trai ale țăranilor au făcut ca filmul să fie controversat. Deși filmele de stânga erau populare, ele au avut probleme cu cenzura. Xia Yan a fost concediat în anul următor de la compania Mingxing și s-a mutat la Lianhua.

Proprietarul companiei Lianhua, a doua cea mai mare companie din China, a fost loial cauzei naționaliste a lui Chiang, iar Grupul de Film s-a putut infiltra cu greu în firmă. Cu toate acestea, una dintre cele trei divizii de producție a fost dominată de angajații de stânga la începutul anilor 1930. Lianhua a lansat două filme liberale importante în 1934. Primul a fost *Zeița/ Shen nu*, scris și regizat de Wu Yonggang. În limba chineză, termenul „zeiță" desemnează o prostituată, iar povestea își prezintă protagonista într-o manieră directă, fără să construiască o melodramă (**fig. 11.40**). Ea se luptă împotriva nedreptății sociale, punând bani deoparte pentru a-și trimite fiul la școală; când banii îi sunt furați de peștele ei, îl omoară. Cel de-al doilea film, *Autostrada/ Dalu* (1935, regizat de Sun Yu), urmărește un grup de bărbați șomeri care se angajează ca muncitori la construcția unui drum ce îi va apăra pe localnici împotriva invadatorilor japonezi. Filmul evidențiază prietenia lor și bucuriile muncii fizice.

Cele trei companii mai mici din China au reflectat în moduri extreme luptele dintre tendințele de dreapta și de stânga. Yihua a fost dominată de membrii Grupului de Film încă de la înființarea sa, în 1932. În anul care a urmat, extremiștii de dreapta au distrus facilitățile de producție ale companiei. După

Scanned with OKEN Scanner

11.40. În *Zeița* a jucat Ruan Lingyu, vedetă extrem de populară, a cărei moarte, la doar 25 de ani, i-a devastat pe spectatorii chinezi.

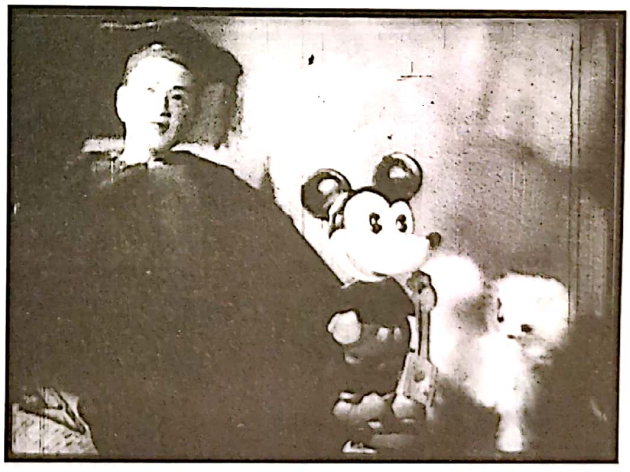
reconstrucția sa, din 1934, Yihua a produs filme mai inofensive. Compania Diantong a fost chiar mai fățișă în exprimarea orientării de stânga; după ce produsese doar patru filme, guvernul i-a oprit activitatea. Xinhua, fondată în 1935 de extremiștii de dreapta, nu a întâmpinat nicio opoziție.

În 1937, elementele de stânga din cinematografia chineză păreau să renască. Xia Yan a fost angajat din nou la compania Mingxing, care a produs două filme controversate, extrem de populare. *Îngerii bulevardelor/ Ma lu tian shi* (1937, Yuan Muzhi) îmbina influențe din melodramele lui Frank Borzage și din musicalurile lui René Clair, pentru a prezenta viețile unui trompetist itinerant și ale prietenilor săi, care locuiau vizavi de o prostituată și de sora ei. Abordarea veselă a vieților personajelor este construită în opoziție cu finalul, în care prostituata este ucisă de banda care o controlează, iar celelalte personaje își pierd speranțele pentru o viață mai bună.

Intersecții/ Shi zi jie tou (1937, Shen Xiling) urmărește viețile a patru absolvenți care nu-și găsesc de lucru (**fig. 11.41**). Protagonistul intră în conflict cu femeia necunoscută din apartamentul vecin, fără să realizeze că este muncitoarea de care se îndrăgostise când o intervievase pentru redactarea unui articol despre condițiile din fabrică. Finalul sugerează că cei doi li se vor alătura comuniștilor în lupta împotriva japonezilor.

Astfel de filme demonstrează că industria de film chineză ar fi putut să se dezvolte la sfârșitul anilor 1930. Însă, în 1937, japonezii au invadat orașul Shanghai. Toți producătorii, în afară de Xinhua, au încetat producția (Xinhua s-a închis în 1942). Cineaștii chinezi s-au dispersat, iar unii s-au mutat în puținele zone ale țării aflate sub control comunist, în timp ce alții s-au refugiat în teritoriul controlat de Guomindong. Mulți dintre cei care au lucrat la Compania de Film Mingxing aveau să devină cineaști importanți în epoca ulterioară Revoluției Comuniste din 1949.

Cele patru exemple – Marea Britanie, Japonia, India și China – sunt ilustrative pentru formele diverse de sisteme de studiouri de film. Un grup de companii de producție de film puteau forma un oligopol solid, unele companii fiind integrate vertical. În Marea Britanie și în Japonia, cele mai mari companii și-au distribuit propriile filme și au deținut săli de cinema. Nivelul producției și puterea filmelor realizate pe o piață locală sunt factorii care determină stabilitatea unui sistem. Sistemul de studiouri din India era mai artizanal, cu mulți producători care concurau unii împotriva celorlalți. Industria de film din China s-a zbătut să se dezvolte într-o direcție care imita modelele vestice, doar pentru a fi copleșită de circumstanțele politice. În Capitolul al 12-lea vom examina cum au funcționat alte industrii de film sub dictaturi politice.



11.41. O juxtapunere ironică a unei păpuși îmbrăcate în robă de absolvire și a figurii lui Mickey Mouse în apartamentul protagonistului din *Intersecții*.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 12

CINEMATOGRAFUL ȘI STATUL: URSS, GERMANIA ȘI ITALIA, 1930–1945

În anii 1930, dictaturile de stânga și de dreapta controlau câteva industrii naționale de film, în special în URSS, Germania și Italia. Guvernele au folosit cinematograful ca un mijloc de propagandă și divertisment, funcții pe care i le-au atribuit și în continuare, în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial.

Controlul de stat asupra cinematografiei a luat diferite forme. Sub sistemul comunist impus de Revoluția Rusă, industriile de film ale diverselor regiuni care alcătuiau URSS au fost naționalizate în 1919. Acest control centralizat a crescut pe parcursul anilor 1930. Regimul nazist care a venit la putere în Germania în 1933 susținea capitalismul, așa că nu a rechiziționat industria cinematografică deținută de privați. În schimb, naziștii au naționalizat industria cumpărând pe ascuns companiile de film. În Italia fascistă situația era cu totul diferită. Acolo, guvernul susținea industria și cenzura filmele, însă nu a naționalizat producția.

UNIUNEA SOVIETICĂ: REALISMUL SOCIALIST ȘI CEL DE-AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL

În timpul Primului plan cincinal, în 1930, industria cinematografică sovietică a fost centralizată sub controlul unei singure companii, Soiuzkino (vezi *Primul plan cincinal și sfârșitul Mișcării de montaj*, din Capitolul 6). Scopul era acela de a eficientiza industria și de a elimina povara pe care o constituia pentru URSS importul echipamentelor și al peliculei. Pentru a putea domina piața autohtonă era necesar ca industria să producă mai mult. La finalul anului 1931, fabrici nou-înființate au început să producă peliculă virgină,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

însă calitatea și cantitatea erau cu mult sub țintele industriei. Cineaștii preferau să filmeze pe peliculă importată atunci când era posibil, însă importurile au scăzut treptat pe parcursul deceniului. Penuria de peliculă, insuficiența echipamentelor, lipsa banilor și ineficiența au continuat să afecteze industria vreme de decenii întregi. După cum am văzut, problemele tehnice au făcut, de asemenea, ca introducerea sonorului să constituie un proces lent (vezi *URSS își urmează propria cale spre sonor*, din Capitolul 9).

Între 1930 și 1945 a fost întărit controlul asupra tipurilor de filme care se realizau. Boris Șumiațki, conducătorul Soiuzkino la momentul formării acestuia, răspundea direct în fața liderului țării, Iosif Vissarionovici Stalin, care era foarte interesat de cinema. Șumiațki a favorizat filmele de divertisment, care erau ușor de înțeles, iar sub mandatul său Mișcarea avangardistă de montaj a dispărut. În 1935 el a supervizat introducerea doctrinei realist socialiste în cinema.

Filmele de la începutul anilor 1930

Înainte de introducerea realismului socialist au apărut câteva filme importante. *Slujbe și oameni/ Dela i liudi* (1932, Aleksandr Maceret) îmbina stilul Montajului cu emfaza pe producție specifică Primului plan cincinal. Un expert american sosește pentru a ajuta la construcția unui baraj. Condescendența sa inițială se risipește, și bărbatul se hotărăște să rămână și să ajute noul stat sovietic (**fig. 12.1**). Un film mai neobișnuit a fost realizat de Aleksandr Medvedkin, care a petrecut începutul anilor 1930 călătorind cu un tren de agitație, filmând și arătând filme în satele de pe tot cuprinsul Uniunii Sovietice. Scurtmetrajele sale timpurii realizate în acest mod nu s-au păstrat, însă lungmetrajul *Fericirea/ Sceastie* (1934), da. Un țăran, Kimir, se împotrivește reformei Revoluției Ruse și își caută fericirea prin bunăstarea individuală, în timp ce soția lui asuprită, Anna, intră în gospodăria colectivă și încearcă să-l convingă și pe Kimir să i se alăture. Medvedkin a folosit exagerări comice ca să zugrăvească sărăcia în care trăia inițial cuplul și imbecilitatea soldaților și a preoților (**fig. 12.2**).

Doctrina realismului socialist

Începând cu 1928, I.V. Stalin a condus URSS ca dictator absolut, iar politicile guvernamentale au fost impuse prin represiuni dure. Poliția secretă a căutat să-i depisteze pe contestatarii din toate mediile sociale. Pentru a-și consolida puterea, Stalin i-a eliminat pe aceia percepuți ca fiind neloiali statului. Mii de persoane au fost arestate, exilate sau executate. Regimul terorii a culminat în 1936–1938 cu „procesele-spectacol", în care conducători ai partidului au mărturisit, pe baza unor scenarii prestabilite, că au participat la activități „contrarevoluționare".

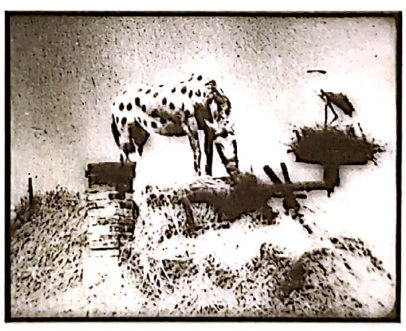
Realismul socialist a fost o abordare artistică instituită la *Primul Congres al Uniunii Scriitorilor din URSS* în 1934. A.A. Jdanov, un oficial cultural, a explicat: „Tovarășul Stalin i-a numit pe scriitorii noștri ingineri ai sufletelor umane. Ce înseamnă aceasta? Care sunt responsabilitățile impuse de acest titlu? În primul rând, trebuie să cunoaștem viața pentru a o putea înfățișa onest în operele de artă, și nu într-o manieră scolastică moartă ori doar ca «realitate obiectivă», ci să înfățișăm realitatea în dezvoltarea sa revoluționară".*

Scriitorii și artiștii din toate domeniile trebuiau să servească scopurilor Partidului Comunist în operele lor și să urmeze un set de principii oficiale vagi. Această politică a rămas în vigoare, mai mult sau mai puțin strict, până la mijlocul anilor 1950.

Artiștii au fost obligați să accepte realismul socialist drept unicul stil corect. Mentorul lui Serghei Eisenstein, Vsevolod Meyerhold, cel mai important regizor de teatru al momentului, a dispărut în timpul

* A.A. Jdanov, „Soviet Literature—The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature", în *Soviet Writers' Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism* (1935; republicat la Londra, Lawrence and Wishart, 1977), p. 21.

12.1. O imagine eroică a muncii sovietice în *Slujbe și oameni*.



12.2. Stilizare în *Fericirea*: din cauza sărăciei în care trăiesc cei doi protagoniști, calul lor ajunge să le pască acoperișul de paie.

epurărilor din 1936–1938. Mari scriitori precum Serghei Tretiakov și Isaac Babel au fost executați în secret. Compozitorul Dimitri Șostakovici, înfuriat de doctrina realismului socialist, a trebuit să i se supună totuși împotriva voinței sale. Filmul a adoptat și el curând noua doctrină.

Realismul socialist a fost desemnat politică oficială în cinema în ianuarie 1935, la *Consfătuirea lărgită a activiștilor din cinematografie pe tema creației*. Pe tot parcursul consfătuirii s-a făcut referire la filmul *Ceapaev*, care avusese premiera cu doar două luni mai devreme (vezi *Realismul socialist și Ceapaev*, din acest capitol). În schimb, Eisenstein a fost nominalizat pentru a fi atacat, într-o încercare evidentă de a discredita Mișcarea de montaj. Și alți regizori „formaliști" au fost obligați să-și recunoască „greșelile" din trecut; Lev Kulešov a declarat: „Ca și ceilalți colegi ai mei ale căror nume sunt legate de o întreagă serie de producții ratate, aș vrea să fiu – și voi fi, cu orice preț – un artist revoluționar de seamă, dar voi reuși numai atunci când carnea și sângele meu, întregul meu organism și toată ființa mea se vor fi contopit cu cauza Revoluției și a Partidului"*. În ciuda acestei autoponegriri, Kulešov a formulat o apărare elocventă în sprijinul lui Eisenstein, care fusese încolțit.

Cineaștii nu puteau spera că s-ar putea menține pe o poziție discretă, cât să treacă neobservați. Stalin era foarte interesat de cinema și vedea multe filme în privat. Șumiațki, ca reprezentant direct al lui Stalin, conducea industria. Exista un aparat de cenzură elaborat care făcea ca scenariile să fie revizuite în repetate rânduri înainte de a fi acceptate. Și după începerea filmărilor, filmele puteau fi modificate sau închise în depozite în orice stadiu. Din cauza sistemului birocratic greoi și din cauza faptului că majoritatea scenariilor erau respinse, producția a fost încetinită; pe tot parcursul anilor 1930 numărul filmelor finalizate a rămas cu mult sub totalul de filme planificate. Producția unui film putea dura ani la rând, acesta fiind supus unui control minuțios. Cel mai spectaculos caz de imixtiune de acest fel l-a constituit primul proiect de film sonor realizat de Eisenstein în Uniunea Sovietică, *Lunca Bejinului/ Bejin lug*, pe care Șumiațki l-a suspendat și l-a închis în depozite în 1937.

Relativ puțini cineaști au fost supuși celor mai extreme pedepse ale epurărilor. Au existat însă câteva victime. De exemplu, criticul și scenaristul Adrian Piotrovski – care scrisese scenariul filmului *Roata diavolului/ Ciortovo koleso*, realizat de Grigori Kozințev și Leonid Trauberg, în stilul Montajului în 1926 – a fost arestat în 1938 și a murit într-un lagăr de prizonieri. Operatorul Vladimir Nilsen, un student al lui Eisenstein, a dispărut. Konstantin Eggert, un regizor tradiționalist, a primit interdicție să mai realizeze filme după 1935.

Sperând să crească producția și să creeze un cinema popular, Șumiațki s-a hotărât să construiască un „Hollywood sovietic". În 1935, acesta și-a petrecut două luni vizitând studiourile americane, decizând să replicheze modelul lor de sofisticare tehnică și eficiență. Marele său proiect de extindere a înaintat pe parcursul anului 1937, dar nu a fost finalizat niciodată. De fapt, Șumiațki nu a reușit să ridice niciodată producția la cotele cerute de planurile cincinale. Cu toate că în mai toți anii era planificată realizarea a peste 100 de filme, numărul efectiv de lansări ajungea la mai puțin de jumătate.

În mod ironic, rezultatul politicii lui Șumiațki a fost chiar arestarea sa, în ianuarie 1938. Una dintre justificările aduse pentru înlăturarea lui de la putere a fost risipa de bani și de talent ca urmare a abandonării proiectului *Lunca Bejinului*. Șumiațki a devenit cea mai cunoscută victimă a epurărilor în domeniul filmului, fiind executat mai târziu, în 1938. De la acel punct, Stalin a jucat un rol chiar mai important în luarea deciziilor cu privire la adecvarea ideologică a filmelor.

Principalele genuri ale realismului socialist

Filmele despre Războiul Civil Imensul succes al lui *Ceapaev* a făcut ca *filmele despre Războiul Civil* să constituie un gen important în cinematograful realist socialist. Deși Războiul Civil a cauzat mari greutăți, mulți veterani îl vedeau retrospectiv drept o epocă pre-stalinistă, când obiectivele comuniste erau bine definite, iar schimbările rapide erau posibile. *Cei din Kronstadt/ Mi iz Kronștadte* (1936, Efim Dzigan) este, practic, o prelucrare liberă a subiectului lui *Ceapaev*, chiar dacă protagonistul său nu are la bază o personalitate istorică. Acțiunea e plasată în 1919, în timpul bătăliilor grele purtate în jurul Kronstadtului. Marinarul Balașov este inițial nedisciplinat, acostează o femeie pe stradă și ezită să-și împartă rația de hrană cu muncitorii și copiii din apropierea Petrogradului. După ce reușește să scape fără să fie executat de către Armata Albă și îndură greutățile

* „For a Great Cinema Art: Speeches to the All-Union Creative Conference of Workers in Soviet Cinema (Extracts)", în *The Film Factory*, p. 335.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Principiul central al realismului socialist era *partiinost* – spiritul partinic. Artiștii trebuiau să promoveze politica și ideologia Partidului Comunist. Realismul socialist își lua ca modele operele romancierilor realiști din secolul al XIX-lea. Autori precum Honoré de Balzac și Stendhal au criticat societatea burgheză. Evident, autorii sovietici nu trebuiau să critice societatea socialistă. Spre deosebire de realismul critic, realismul socialist se baza pe un al doilea principiu: *narodnost*. Prin acest termen (care s-ar traduce drept „caracter popular") se prevedea că artiștii trebuiau să descrie viețile oamenilor de rând cu empatie.

Operele de artă realist socialiste nu aveau voie să conțină vreo urmă de formalism, de experiment stilistic sau de complexități care le-ar fi făcut dificil de înțeles. Astfel, realismul socialist a eliminat stilul Montajului din cinema. Pentru a servi partidul și poporul, arta trebuia să educe și să ofere modele de urmat, în special prin zugrăvirea unor „eroi pozitivi".

Realismul din realismul socialist se baza, în parte, pe echivalarea pe care o făcea Frederick Engels între adevăr și „reprezentarea unor personaje tipice în situații tipice". Ceea ce numeau staliniștii prin tipic erau trăsături asociate cu idealurile comuniste, și nu felul în care lucrurile se prezentau cu adevărat. Prin urmare, multe opere de artă realist socialiste conturează o imagine optimistă, idealizată a societății sovietice, foarte departe de traiul real sub Stalin. Pe măsură ce obiectivele partidului s-au schimbat de-a lungul anilor, s-a schimbat totodată și realismul socialist, iar metodele artistice adecvate au fost supuse la nesfârșit dezbaterilor.

Deși anumite trăsături asociate cu realismul socialist apăruseră deja în cinema, primul film care a oferit un model complet al noii doctrine a fost *Ceapaev* (Serghei și Gheorghi Vasiliev). Bazat pe povestea ficționalizată a unui ofițer din timpul Războiului Civil care a existat cu adevărat, *Ceapaev* a adus publicului un personaj pe care să-l admire. Mai mult, Petia, ordonanța lui Ceapaev, este un bărbat vesel și frumos, o figură „tipică" din clasa muncitoare, cu care oamenii se puteau identifica (**fig. 12.3**). El furnizează și o intrigă romantică, într-un fir narativ secundar, prin flirtul său cu Anna, o femeie-soldat. Printr-o asociere de idilă și muncă, des întâlnită în filmele sovietice, cei doi se îndrăgostesc atunci când Petia o învață pe Anna să tragă cu mitraliera. Povestea lui Ceapaev era spusă în termeni simpli. Când Ceapaev îi explică unui alt ofițer o poziție de strategie militară, înșiră pe masă niște cartofi mici care îi reprezintă pe soldați și un cartof mai mare pe post de comandant (**fig. 12.4**).

Ceapaev a avut un succes enorm, atât în rândul publicului larg, cât și al oficialilor din domeniul filmului care susțineau realismul socialist. Șumiațki a lăudat faptul că filmul se concentra pe personaje individuale, în contrast cu personajele constituite de mase din filmele Mișcării de montaj din anii 1920. El a mai subliniat și faptul că filmul nu ascunde defectele protagonistului. La început, Ceapaev este prezentat

12.3. Acest cadru cu Ceapaev și Petia cu cerul în fundal a devenit imaginea cea mai cunoscută din cinematografia realist socialistă sovietică (*Ceapaev*).

12.4. Folosirea cartofilor de către Ceapaev, pentru a explica strategia militară, a indicat felul în care un film se poate folosi de mijloace familiare de povestire, pe care țăranii și muncitorii să le înțeleagă ușor (*Ceapaev*).

REALISMUL SOCIALIST ȘI *CEAPAEV*, continuare

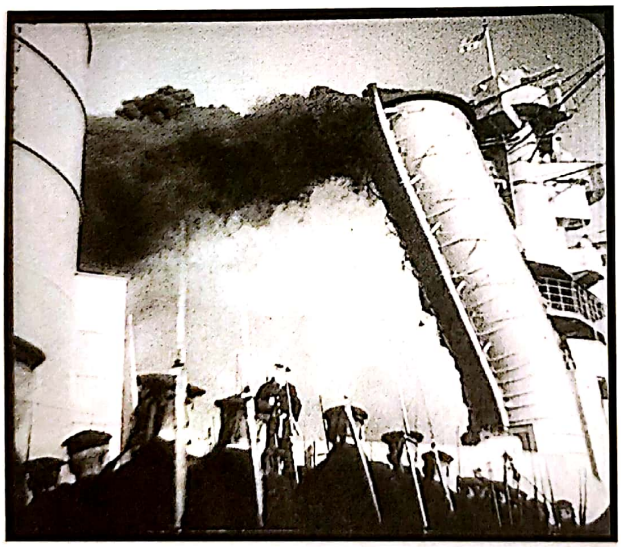
drept ignorant în ceea ce privește istoria militară; în plus, el își urmează mai degrabă propriile impulsuri în loc să asculte de ordine gândite în beneficiul cauzei bolșevice. Șumiațki a afirmat că Ceapaev „se prezintă la începutul filmului ca un exemplu tipic de bolșevic «înnăscut»"*. Într-adevăr, *Ceapaev* urmează unul dintre cele mai comune tipare narative ale realismului socialist, acela al protagonistului care învață să-și subordoneze propriile dorințe bunăstării colective. *Ceapaev* a devenit unul dintre cele mai influente filme din istoria cinemaului sovietic.

* Boris Șumiațki, „A Cinema for the Millions (Extracts)", trad. Richard Taylor, în *The Film Factory: Russian and Soviet Documents 1896–1939*, ed. Taylor și Ian Christie (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988), p. 359.

Scanned with OKEN Scanner

războiului, învață treptat să se alinieze cu abnegație cauzei revoluționare (**fig. 12.5**).

Filmele biografice *Ceapaev* a contribuit, de asemenea, la transformarea filmului biografic într-un gen de primă importanță. Personalitățile celebre ale Revoluției și ale Războiului Civil erau frecvent în centrul atenției, însă filmele au început să prezinte tot mai des mari personalități ale epocii prerevoluționare, chiar și țari. Deși URSS trebuia teoretic să devină o societate fără clase, în această perioadă s-a dezvoltat un „cult al personalității". Stalin a fost salutat ca întruchipare a idealurilor comuniste, iar istoricii i-au exagerat contribuția la Revoluție. Deoarece Stalin găsea paralele între el și mari conducători din trecutul Rusiei, acești oameni au devenit subiecte oportune pentru filme elogioase.



12.5. Filmele sovietice din anii 1930 au continuat să folosească încadraturile contraplonjate dinamice, care își aveau originea în epoca mută. Acest cadru din *Cei din Kronstadt* sugerează eroismul înnăscut al protagoniștilor.

Intelectuali de seamă care au sprijinit Revoluția au constituit, de asemenea, subiectul unor filme biografice. *Deputatul de Baltica/ Deputat Baltiki* (1937, Aleksandr Zarhi și Iosif Heifiț), plasat în perioada imediat următoare Revoluției din Octombrie, prezintă povestea ficționalizată a unui cercetător și profesor care a întâmpinat cu brațele deschise regimul bolșevic, înfruntând batjocoririle colegilor săi. De fapt, mulți intelectuali s-au opus Revoluției, însă *Deputatul de Baltica* își propunea să arate că toate clasele se pot uni sub comunism. Profesorul se împrietenește cu un grup de marinari (**fig. 12.6**). În final cartea lui este publicată, iar Lenin îi trimite o scrisoare de felicitare.

Istoricii staliniști au reliefat figurile a doi țari, Ivan cel Groaznic și Petru cel Mare, pe care îi considerau conducători „progresiști", care au realizat reforme ce au constituit pași importanți pentru îndepărtarea de feudalism și îndreptarea spre capitalism. Astfel, acțiunile lor au pavat calea spre comunism.

Filmul istoric în două părți realizat de Vladimir Petrov, *Petru cel Mare/ Piotr Pervîi* (1937 și 1938), a pus bazele câtorva convenții importante ale filmelor despre „mari conducători". Deși monarh, Petru este totodată un om al poporului. Conduce armate în lupte și face mișcări diplomatice dibace, însă nu se dă în lături de la a chefui în cârciumi cu oamenii săi sau de la a lovi viguros cu ciocanul la fierărie.

Astfel de convenții apar și în filmul care l-a readus pe Eisenstein în prim-planul cinemaului sovietic, *Aleksandr Nevski* (1938). Nevski a fost un cneaz din Evul Mediu care a condus o campanie defensivă a Rusiei împotriva cotropitorilor europeni. Similaritățile cu situația contemporană, cu Germania nazistă amenințând cu războiul, au făcut ca *Aleksandr Nevski* să fie un proiect patriotic major. Tonul antigerman al filmului era evident (**fig. 12.7**). La final, Nevski vorbește

12.6. O imagine idealistă a solidarității între clasele sociale: omul de știință din *Deputatul de Baltica* ține o prelegere de botanică în fața marinarilor revoluționari, care îl ascultă cu atenție.

12.7. Coifurile grotești îi dezumanizează pe invadatorii teutoni din *Aleksandr Nevski*.

privind direct spre obiectivul aparatului de filmat: „Cine va veni la noi cu sabia de sabie va pieri".

Primul film sonor realizat de Eisenstein se încadra în doctrina realismului socialist: narațiunea sa simplă glorifica realizările poporului rus. Nevski, ca și Petru cel Mare, se amestecă cu țăranii și își fondează strategia pe o glumă pe care o aude la un foc de tabără. Cu toate acestea, Eisenstein a reușit să păstreze și urme ale experimentelor Mișcării de montaj din anii 1920. Câteva cadre puteau arăta aceeași acțiune din diferite unghiuri, iar multe dintre tăieturile de montaj creau discontinuitate. Faimoasa secvență de bătălie pe lacul înghețat este o mostră virtuoză de montaj ritmic întins pe o durată lungă. Muzica lui Serghei Prokofiev a contribuit la atenuarea excentricităților stilului de montaj și a amplificat trăsăturile mitice, impresionante ale filmului.

La începutul anului 1935, Stalin i-a spus lui Aleksandr Dovjenko: „Acum va trebui să ne dăruiești un *Ceapaev* ucrainean"*. Subiectul urma să-l constituie eroul ucrainean din Războiul Civil Nikolai Șciors. Bineînțeles că Dovjenko a luat această sugestie ca pe un ordin. În următorii câțiva ani a lucrat la acest proiect, iscodit constant de Stalin și de oficiali mai mici în rang. *Marșul eroic/ Șciors* (1939) etalează lirismul tipic al lui Dovjenko, în special în surprinzătoarea scenă de început, care prezintă o bătălie ce izbucnește pe un câmp de floarea-soarelui (**fig. 12.8**).

12.8. Dovjenko contrapune o floarea-soarelui înaltă în prim-planul imaginii unei explozii din planul doi în scena de început a lui *Șciors*.

Vsevolod Pudovkin a contribuit la acest gen prin *Suvorov* (1941), un film despre ultimii ani de viață ai unui celebru general din timpul războaielor împotriva lui Napoleon. Scena de început este tipică pentru astfel de filme (**fig. 12.9**). Și Suvorov, chiar dacă are origini nobile, fraternizează cu oamenii de rând. Câștigă bătăliile în ciuda opoziției imbecilului țar Pavel I. Când Suvorov îl vizitează pe țar, alunecă pe podeaua lustruită, fiind în mod evident în afara elementului său la curtea elegantă. Portretizarea unor personalități istorice cu picioarele pe pământ a continuat și în timpul războiului.

Povești ale eroilor de zi cu zi Narațiunile despre oameni de rând „tipici", eroici, erau, de asemenea, des întâlnite. Modelul pentru acest tip de abordare l-a constituit filmul lui Pudovkin din 1926, *Mama*. Acesta avea la bază un roman al lui Maxim Gorki, cel care a fost proclamat în anii 1930 drept cel mai mare autor realist socialist. După moartea lui Gorki, Mark Donskoi a realizat trei filme ce aveau la bază

* Citat în Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, ediția a III-a, (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983), p. 353.

Scanned with OKEN Scanner

memoriile autorului despre tinerețea sa (*Copilăria lui Gorki/ Detstvo Gorkogo* [1938], *La stăpâni/ V Iiudiah* [1938], *Universitățile mele/ Moi universiteti* [1939]). Trilogia lui Gorki punea accentul pe lipsa de educație formală a protagonistului. Provenind dintr-un mediu defavorizat, tânărul Gorki trece de la o slujbă la alta, ajungând să cunoască diverse ipostaze opresive ale societății țariste, întâlnind însă uneori și oameni care se opun acestora: un chimist blând arestat pentru activități revoluționare sau un copil infirm care prețuiește orice plăcere, oricât de măruntă. Spre finalul filmului *Universitățile mele*, Gorki o ajută pe o țărancă să nască în mijlocul câmpului. Trilogia lasă să se înțeleagă că măreția lui Gorki ca scriitor s-a născut din legătura sa strânsă cu poporul (**fig. 12.10**).

Un alt exemplu de film aparținând acestui gen este *O pânză în depărtare/ Beleet parus odinokii* (1937, Vladimir Legoșin), care prezintă participarea cutezătoare a copiilor la tentativa de revoluție din 1905. (Filmul e plasat în Odessa și conține trimiteri la *Potemkin*.) Este, de asemenea, și un exemplu de tentativă a lui Șumiațki de a face filme ca la Hollywood, filmate într-un stil de continuitate rafinat, care se îmbină armonios cu realismul socialist (**fig. 12.11**).

Proiectul suspendat al lui Eisenstein, *Lunca Bejinului*, ar fi fost o poveste despre un băiat care pune devotamentul față de gospodăria agricolă colectivă mai presus de relația cu propriul tată abuziv. Din păcate, negativul filmului se pare că a fost distrus într-un bombardament din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, iar astăzi se mai păstrează doar o reconstituire realizată din fotograme din fiecare cadru în parte, înșiruite ca fotografii. Chiar și această vagă mărturie a filmului sugerează că ar fi fost una dintre capodoperele epocii. Eisenstein a experimentat o adâncime a câmpului dusă la extreme, anticipând filmele lui Gregg Toland și Orson Welles (**fig. 12.12**) (vezi *Stiluri de imagine*, din Capitolul 10).

12.9. Prin încadratură, protagonistul din *Suvorov* este proiectat pe fundalul cerului, înălțându-se deasupra armatei sale victorioase.

12.11. O imagine strălucitoare și o compoziție pe diagonală în *O pânză în depărtare*, în momentul în care pasagerii din clasa de mijloc încearcă să captureze un marinar fugar de pe răzvrătitul crucișător Potemkin.

12.10. În *Universitățile mele*, tânărul Gorki se plimbă de-a lungul țărmului, ținând triumfător în brațe un nou-născut. În ciuda greutăților pe care le-a avut de îndurat, finalul sugerează că acest copil va crește în libertatea creată de revoluție.

12.12. În această scenă a morții protagonistului din *Lunca Bejinului* este utilizat un obiectiv grandangular pentru a se obține o compoziție de o adâncime a câmpului impresionantă.

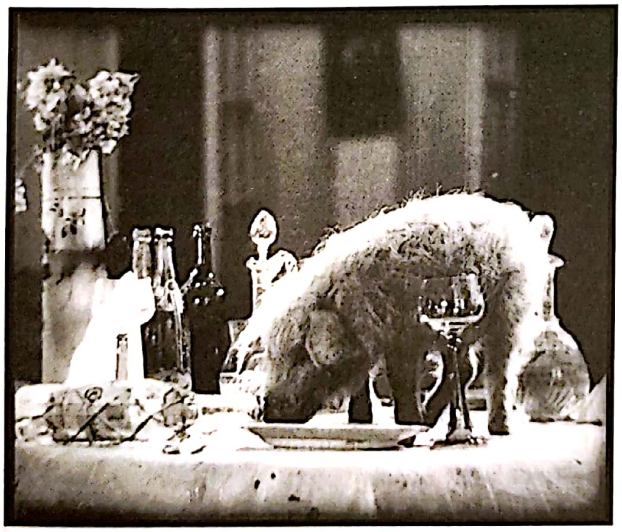
Scanned with OKEN Scanner

Musicalurile socialiste Unele dintre cele mai populare filme ale epocii erau comediile muzicale. Grigori Aleksandrov, care fusese asistentul lui Eisenstein, a devenit un maestru al musicalurilor odată cu *Toată lumea râde, cântă și dansează/ Vesiolîe rebeata* (1934). Filmul este despre un crescător de animale vesel care cântă și care este confundat cu un celebru șef de orchestră de jazz. La o petrecere dată în onoarea lui, flautul său atrage animalele în casă, iar acestea fac stricăciuni (**fig. 12.13**). Au existat critici cu privire la aspectul frivol al filmului, însă Aleksandrov a avut parte de cea mai înaltă protecție: Stalin a iubit filmul. *Volga-Volga* (1938), al lui Aleksandrov, povestea unei poștărițe care compune un cântec extrem de popular, a devenit filmul preferat al lui Stalin.

Celălalt mare regizor al acestui gen a fost Ivan Pîriev, care s-a specializat în musicaluri cu tractoare, care glorificau viața din gospodăriile agricole colective. Atât *Logodnica bogată/ Bogataia nevesta* (1938), cât și *Tractoriștii/ Traktoristî* (1939) prezintă competiții vesele între țărani pentru depășirea cotelor de producție. În 1935, minerul Alexei Stahanov a stabilit un presupus record în munca de extragere a cărbunelui, iar guvernul i-a încurajat pe muncitorii din toate domeniile să obțină realizări similare. Doborâtorii de recorduri „stahanoviști" au fost proslăviți în presă, au obținut privilegii și au primit chiar și scrisori de la admiratori.

În *Logodnica bogată*, contabilul unui colecționar unelteste să se însoare cu cea mai bună tractoristă pentru a se bucura de privilegiile ei. Acesta reușește să pună capăt idilei femeii cu cel mai bun tractorist, falsificând fișa de lucru a iubitului ei, însă înșelătoria este descoperită și cuplul se împacă. Ideea că bărbații și femeile stahanoviste ar trebui să se căsătorească între ei apare și în *Tractoriștii*. Mariana este celebră pentru depășirea producției la hectar, astfel că pețitorii nu-i dau pace. Aceasta pretinde că este logodită cu Nazar, unul dintre cei mai neproductivi tractoriști ai gospodăriei colective. Președintele gospodăriei colective este consternat de această nepotrivire și îi cere lui Klim, un alt stahanovist, să-l învețe pe Nazar cum să muncească mai eficient. Klim acceptă, cu toate că și el o iubește în secret pe Mariana. Ea descoperă că Klim o iubește și cei doi muncitori se căsătoresc. Tonul filmului pe tot parcursul său este unul energic. Deși în realitate majoritatea țăranilor din gospodăriile colective petreceau cât mai mult timp lucrând pământul în propriile grădini, personajele din *Tractoriștii* lucrează voioși la câmp, în timp ce cântă (**fig. 12.14**).

Tractoriștii a fost realizat într-o perioadă de încordare, sub spectrul amenințării Germaniei naziste. Klim, un fost soldat, se angajează să le ofere celorlalți șoferi instruire militară, iar șeful gospodăriei agricole declară: „Un tractor este un tanc!" La doi ani după lansarea filmului începea războiul.



12.13. *Toată lumea râde, cântă și dansează* îmbină umorul burlesc și jazzul american.

Cinematograful sovietic în timpul războiului

Relațiile instabile cu Germania Înainte de Al Doilea Război Mondial, Statele Unite ale Americii, Anglia și alte țări au evitat să realizeze filme antinaziste, întrucât continuau să exporte filme în Germania. URSS nu avea astfel de constrângeri, iar la sfârșitul anilor 1930 a realizat mai multe filme care atacau nazismul. De exemplu, acțiunea filmului *Profesorul Mamlock/ Professor Mamlock* (1938, Adolf Minkin și Gerbert Rappaport) era plasată în Germania, imediat după ce Guvernul nazist a preluat puterea. Protagonistul său era un ilustru doctor evreu care încearcă să se țină departe de politică și care își reneagă propriul fiu când acesta intră într-o grupare comunistă. Când doctorul este forțat să-și dea demisia, denunță

12.14. În *Tractoriștii*, poștărița gospodăriei agricole colective cântă cu animare despre bucuria de a-ți face meseria bine, în timp ce străbate pe bicicletă vastele câmpuri ale Ucrainei.

Scanned with OKEN Scanner

nazismul și este împușcat. Comuniștii se angajează să lupte mai departe.

Deși comuniștii și naziștii se aflau la antipozi pe spectrul politic, la 23 august 1939 o lume întreagă a aflat cu surprindere că URSS și Germania semnau un pact de neagresiune. Neprimind niciun angajament de susținere din partea Marii Britanii și a Franței, Stalin a hotărât să evite invazia negociind cu Germania. Ca parte a acordului, Hitler i-a permis Uniunii Sovietice să anexeze republicile baltice și să invadeze Finlanda. În cei aproape doi ani în care pactul a fost respectat, filmele antigermane din anii 1930, printre care *Aleksandr Nevski* și *Profesorul Mamlock*, au fost retrase din circulație.

Primul film de ficțiune în care s-a discutat despre invazia Finlandei a fost *Camaradele de pe front/ Frontovîe podrugi* (1941, Viktor Eisîmont), despre o unitate de infirmiere din Armata Roșie. Ca în multe filme de război americane, grupul central e alcătuit din tipologii ca aceea a petrecăreței frivole care se teme să vadă sânge sau a voluntarei care insistă să i se permită să meargă pe front, cu toate că nu a împlinit vârsta necesară (**fig. 12.15**). Datorită scenelor de luptă spectaculoase și a felului în care e portretizat curajul infirmierelor, filmul a fost un succes imens în URSS și a fost popular și în străinătate.

Perturbările de după izbucnirea războiului În ciuda pactului de neagresiune, Germania a invadat brusc URSS pe 22 iunie 1941. Până la începutul anului următor a ocupat cea mai mare parte din teritoriul sovietic de la vest de Moscova. În timpul războiului, soldații germani au prădat o mare parte din această zonă, săvârșind numeroase atrocități. Au bombardat masiv Moscova, însă nu au reușit s-o cucerească.

În mare parte, activitatea cinematografică a fost mutată în studiourile republicilor neocupate. Mosfilm și Lenfilm, de exemplu, s-au retras la Alma-Ata, capitala Kazahstanului. Un asemenea efort imens a produs o confuzie considerabilă, iar micile studiouri au trebuit să se extindă pentru a putea face față creșterii activității. Trebuiau specializate muncitoare care să-i înlocuiască pe cineaștii bărbați care erau în armată.

Aceste probleme au întrerupt producția de film de lungmetraj. Primele producții lansate după începerea războiului au fost scurtmetraje, jurnale de actualități, precum și lungmetraje realizate înaintea invaziei. Producția jurnalelor de actualități a fost concentrată în studiourile Mosfilm, care tocmai fuseseră evacuate. Nevoia de filme despre război produse rapid a fost satisfăcută, în parte, de seria *Cinecronica de război/ Boevîe kinosborniki*. Acestea erau compilații necostisitoare de fragmente scurte, combinând reportaje, scheciuri documentare, scenete satirice, momente muzicale sau pastile de ficțiune. Pudovkin a realizat *Ospăț la Jirmunka/ Pir v Jirmunke* pentru *Cinecronica de război 6* (1941). Filmul îi prezintă pe naziști comițând atrocități împotriva femeilor și copiilor din satele ocupate, cât timp bărbații au plecat ca luptători de gherilă. O femeie pregătește un ospăț pentru soldați, iar aceștia o obligă să mănânce ea mai întâi, suspectând că mâncarea a fost otrăvită. Apoi mănâncă și beau și ei liniștiți, realizând prea târziu că femeia s-a otrăvit cu bună știință ca să îi omoare. *Cinecronica de război 6* mai cuprindea și o serie de cântece de război și un documentar despre femeile din forțele aeriene sovietice.

N. Sadkovici a regizat un scurt fragment de ficțiune, *Trei într-un tanc/ Tri tankista* pentru *Cinecronica de război 8* (1942). În acest film, doi soldați sovietici și ostaticul lor german sunt pe cale să fie arși de vii înăuntrul unui tanc. Germanul este îngrozit, pe când cei doi sovietici plănuiesc cu calm să folosească dinamită ca să se arunce în aer și, odată cu ei, pe germanii care au înconjurat tancul. Trupele sovietice sosesc la țanc (**fig. 12.16**).

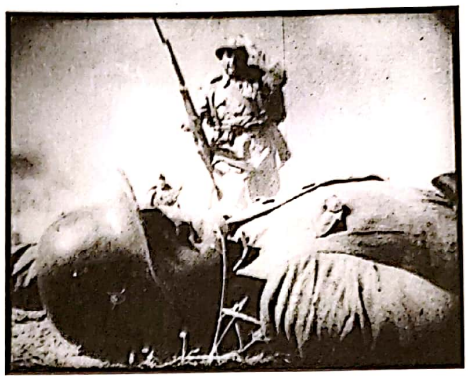
Deși unele fragmente din *Cinecronica de război* au fost eficiente, ele au fost realizate departe de bătăliile din realitate și de zonele ocupate. Prin urmare, erau adeseori naive și neveridice. Eisenstein a comentat că ar fi „mai degrabă înflăcărate decât bine puse la punct"*.

Filmele din perioada războiului În 1942 au început să apară și filme de ficțiune despre război. Pentru a sublinia caracterul odios al inamicului german, acestea s-au concentrat adesea pe soarta femeilor și copiilor ca victime ale bătăliilor sau ale atrocităților. Bazat pe o întâmplare reală, *Zoia* (1944, Lev Arnștam) este despre o tânără luptătoare de gherilă capturată, torturată și spânzurată de naziști. Cea mai mare parte a filmului constă în flashbackuri din anii de școală, când un bătrân bibliotecar îi spune că naziștii dau foc cărților. Filmul lui Viktor Eisîmont *A fost odată o fată/ Jila-bâla devocica* este povestit din perspectiva unei fetițe pentru a descrie în mod percutant greutățile suferite de cetățeni în timpul lungului asediu al Leningradului.

* Citat în Neia Zorkaia, *The Illustrated History of the Soviet Cinema*, (New York, Hippocrene Books, 1989), p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

12.15. Infirmiere care se înscriu ca voluntare pe front în *Camaradele de pe front*. Statuia albă, impunătoare a lui Stalin este tipică pentru numeroasele scene care reprezintă eroi ai partidului în filmele sovietice ale epocii.



12.16. Finalul triumfător din *Trei într-un tanc*, când soldatul german mort se prăbușește în prim-plan, iar trupele sovietice victorioase trec peste el (*Cinecronica de război 8*).

Curcubeul/ Raduga (1944) al lui Mark Donskoi e plasat într-un sat ucrainean, paralizat în același timp de un strat gros de zăpadă și de trupele germane de ocupație. Naziștii continuă să comită atrocități în rândul sătenilor și să-i spânzure pe partizanii sovietici capturați. Ocupația a devenit rutină, însă sătenii ucraineni și partizanii le rezistă cu stăpânire de sine opresorilor lor (**fig. 12.17**). În cele din urmă, trupele sovietice camuflate în alb se năpustesc asupra satului și îl eliberează, în timp ce pe cer apare un curcubeu. În ciuda faptului că personajele sale reprezentau tipologii generale, *Curcubeul* a fost considerat un film de război neobișnuit de realist și i-a influențat pe unii dintre cineaștii neorealismului italian (vezi Capitolul 16).

Filmul biografic a continuat să fie un gen important. După *Petru cel Mare*, Petrov a realizat *Kutuzov* (1944), înfățișând defensiva Moscovei condusă de celebrul general împotriva lui Napoleon în 1812. La scurt timp după ce a realizat acest film, Petrov descria astfel relevanța filmelor biografice realist socialiste în societatea contemporană: „Nu tind să văd *Petru cel Mare* dintr-o singură perspectivă istorică. Cred că din anumite puncte de vedere este un film contemporan. Viața și activitatea celui mai mare Reformator al Rusiei îmi par a fi foarte apropiate de viața și acțiunile poporului sovietic, care în chip similar, de la o zi la alta, a pus bazele unei vieți noi. La fel se întâmplă și cu *Kutuzov*. Filmul a fost realizat și prezentat în timpul războiului. După cucerirea fiecărui sat nimicit de inamic, după fiecare nouă victorie, spectatorul vedea aceste evenimente ca ecouri ale celor de odinioară".*

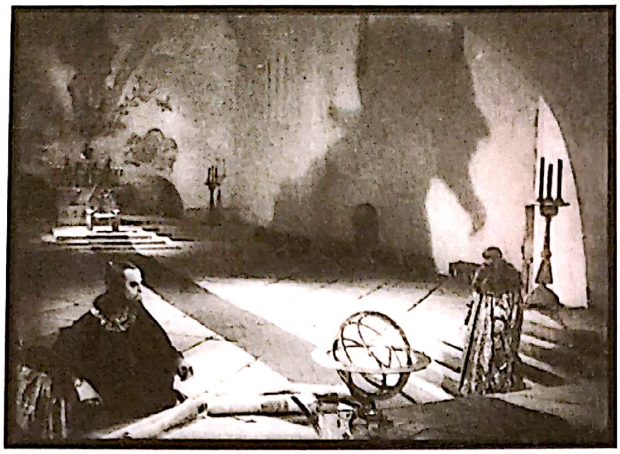
12.17. Partizana eroică refuză să trădeze, chiar și atunci când naziștii îi omoară copilul. Purtând în brațe trupul lui, aceasta este împușcată.

Întrucât Stalin era liderul militar suprem al URSS în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, acesta putea fi văzut deopotrivă drept corespondentul țarilor progresiști, precum și al generalilor triumfători. Stalin se identifica în mod special cu Ivan cel Groaznic, iar în timpul războiului Eisenstein a lucrat la un film în trei părți pe acest subiect. Două părți au fost finalizate. Acestea sunt elaborate, pline de interpretări actoricești exagerate, decoruri labirintice și costume cu broderii bogate (**fig. 12.18**). Prokofiev a compus o coloană muzicală care accentuează natura eroică a evenimentelor. Prima parte a filmului (lansată la finalul anului 1944) creionează o imagine grandioasă a lui Ivan, învingându-i pe invadatori și rezistând eforturilor nobilimii de subminare a acțiunii sale de unificare a Rusiei. A primit premiul Stalin la începutul anului 1946.

A doua parte din *Ivan cel Groaznic/ Ivan Groznîi* a avut un parcurs prost. Eisenstein a pus accentul pe îndoielile lui Ivan cu privire la acțiunea sa nemiloasă de eradicare a nobilimii din Rusia. Stalin și oficialii lui au deplâns această descriere a lui Ivan, ezitant în măsurile sale „progresiste", iar cea de-a doua parte a lui *Ivan* a fost oprită în 1946, urmând să fie lansată abia în 1958. Suferind de o boală de inimă, Eisenstein s-a

* Citat în Sagalovici, „Vladimir Petrov: Maître du film historique", *Les Maîtres du cinéma soviétique au travail* (Service cinématographique de l'U.R.S.S. en France, 1946), pp. 75–76.

Scanned with OKEN Scanner



12.18. Eisenstein a folosit tehnici de iluminare ca să creeze o imagine înfricoșătoare a țarului în partea I din *Ivan cel Groaznic.*

concentrat asupra scrierilor de teorie de film până la moartea lui în 1948.

Din 1943 până în 1944 trupele sovietice au înaintat spre vest, recâștigând teritorii și ocupând Europa de Est. La începutul anului 1945, Armata Roșie a intrat în Berlin, iar guvernul german s-a predat pe 8 mai. Războiul a adus pierderi imense pentru URSS. Industria cinematografică a trebuit să restabilească producția în studiourile obișnuite și să reconstruiască instalațiile studioului Lenfilm, efectiv distruse în timpul Asediului Leningradului. Cu toate acestea, fiind una dintre puterile victorioase în război, guvernul sovietic a continuat să dețină controlul asupra industriei sale de film naționalizate. Nu va fi și cazul Germaniei naziste.

CINEMATOGRAFIA GERMANĂ ÎN TIMPUL NAZISMULUI

Deși Germania a ieșit din Primul Război Mondial cu un guvern relativ liberal, climatul politic a virat spre dreapta pe parcursul anilor 1920. În 1933, fascistul Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei („Partidul Muncitoresc Național-Socialist German") a câștigat controlul parlamentar, și Adolf Hitler a devenit cancelar. Naziștii au ajuns singurul partid politic legal, iar Hitler a condus ca dictator.

Ideologia nazistă era fundamentată pe un naționalism extrem: credința că Germania era în mod natural superioară față de restul lumii. Această idee se trăgea din concepția că germanii aparțineau unei rase ariene pure, iar alte grupuri etnice, în special evreii, erau inferioare și periculoase. Naziștii au susținut, de asemenea, că femeile erau prin natura lor subordonate bărbaților și că cetățenii trebuiau să se supună fără ezitare liderilor guvernamentali. Astfel, noul regim german nu s-a opus numai ideologiei comuniste a URSS, ci și principiilor democratice adoptate de multe națiuni.

Hitler a reușit să-și aducă partidul la putere în parte făcând apel la sentimentele de umilință rezultate din înfrângerea Germaniei în Primul Război Mondial. Țara a fost obligată să se dezarmeze. Soldații nu aveau voie să poarte arme. Mizând pe vechile prejudecăți, naziștii au reușit să convingă mulți oameni că înfrângerea a fost cauzată de evrei. De asemenea, problemele economice cauzate de Marea criză au fost puse pe seama evreilor și a comuniștilor. Hitler a promis să reabiliteze atât economia, cât și mândria națională.

Regimul nazist și industria cinematografică

Ca și Stalin, Hitler era un pasionat de film; a cultivat prietenii cu actori și cineaști, și adesea proiecta filme ca divertisment după cină. Și mai fascinat de cinema era influentul său ministru al propagandei, Dr. Joseph Goebbels, care a controlat artele în timpul regimului nazist. Goebbels vedea filme zilnic și socializa cu cineaștii. În 1934 a preluat controlul asupra cenzurii și până la finalul războiului a verificat în mod personal toate filmele de lungmetraj, scurtmetraj și jurnalele de actualități care au fost lansate. În ciuda urii lui față de comunism, Goebbels admira filmul lui Eisenstein, *Crucișătorul Potemkin,* pentru propaganda sa eficientă și spera să creeze un cinema la fel de mobilizator care să exprime idei naziste.

Goebbels a preluat controlul și asupra altor aspecte din industria cinematografică. Atitudinile virulent antisemite ale Partidului Nazist l-au determinat să-i înlăture pe toți evreii din industria cinematografică. Evreii aveau interdicție să lucreze în toate instituțiile cinematografice, chiar și în sediile companiilor străine de distribuție. Această mutare a accelerat exodul talentelor din cinematografie. Mulți evrei au fugit, printre care Max Ophüls, Billy Wilder și Robert Siodmak.

De asemenea, oricine avea opinii de stânga sau liberale era în pericol și mulți neevrei care nu puteau suferi politicile naziste au plecat. Dramaturgul de stânga Bertolt Brecht, care a scris scenariul lui *Kuhle Wampe sau Cine conduce lumea?/ Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?* (vezi fig. 14.4), a fugit în Danemarca. Fritz Lang s-a exilat mai întâi în Franța, apoi în Statele Unite ale Americii. Actorul Conrad Veidt, deși de origine „ariană", se pare că ar fi scris

Scanned with OKEN Scanner

„evreu" pe formularul rasial pe care trebuiau să-l completeze toți angajații din cinematografie și apoi a părăsit țara. Ca ironie a sorții, la Hollywood a ajuns să interpreteze tot criminali naziști (dintre care, cel mai cunoscut, personajul maiorului Strasser din *Casablanca*).

În aprilie 1935, campania antisemită a naziștilor s-a extins prin interzicerea difuzării tuturor filmelor produse înainte de 1933, în a căror realizare fuseseră implicați evrei. Această mișcare a coincis cu măsurile tot mai dure adoptate de guvern; în septembrie, „Legile de la Nürnberg" i-au privat pe evrei de cetățenie și au interzis căsătoriile între evrei și neevrei, printre altele. Mai târziu, Goebbels a comandat să fie produse filme antisemite.

Principalul efort al lui Goebbels, acela de a controla cinematografia germană, s-a realizat prin naționalizarea treptată a industriei cinematografice. Când naziștii au ajuns la putere, nu era urgent ca guvernul să intervină. Majoritatea acțiunilor celei mai mari companii, Ufa, erau deținute de puternicul mogul media de dreapta Alfred Hugenberg (care a și fost pentru scurt timp ministru al Economiei în noul regim). Deși mulți oficiali ai Ufa se opuneau naziștilor, compania a realizat unele dintre primele filme fasciste. Mai mult, în iunie 1933, guvernul a înființat Filmkreditbank („Banca de credite pentru filme"), care a sprijinit producția în urma Marii Crize economice, dar le-a și permis naziștilor să controleze producția de film, întrucât proiectele trebuiau să îndeplinească anumite criterii ideologice pentru a primi împrumutul.

Nu s-a încercat naționalizarea imediată și dintr-un alt motiv: Goebbels nu voia să îndepărteze alte țări. Industria trebuia să-și poată exporta filmele. Avea, de asemenea, nevoie de importuri, în principal din Statele Unite și Franța, pentru a putea satisface cererea de filme. Cu toate acestea, unele națiuni au refuzat să facă afaceri cu Germania nazistă. Atât importurile, cât și exporturile au scăzut drastic la mijlocul anilor 1930. Totodată, costurile de producție au crescut vertiginos. Guvernul avea două opțiuni: să subvenționeze producția (așa cum a făcut Italia) sau să naționalizeze industria.

Naziștii au ales naționalizarea, pentru că le oferea un control mai mare asupra filmelor. Cu toate acestea, procesul de naționalizare a decurs diferit față de acela din URSS. În loc să confișteze în mod deschis firmele private, precum făcuse guvernul sovietic, regimul nazist a cumpărat în secret, pe parcursul anilor 1937 și 1938, acțiunile majoritare ale primelor trei companii de producție de film (Ufa, Tobis și Bavaria) și pe acelea a două firme importante mai mici (Terra și Froelich). În 1939, încă mai existau optsprezece case de producție independente, dar acestea au realizat mai puțin de o treime din producția totală de lungmetraje a acelui an.

Naționalizarea industriei cinematografice a fost finalizată în 1942. Toate companiile de film au fost reunite sub un concern gigant, denumit Ufa-Film (dar abreviat Ufi, pentru a se distinge de vechea Ufa). Ufi era integrat pe verticală, deținând controlul asupra a 138 de firme din toate sectoarele industriei. Până atunci, Hitler a cucerit Austria și Cehoslovacia, iar Ufi a absorbit industriile cinematografice naționale ale acestora.

În ciuda acestei fuziuni, numărul de filme produse în Germania nu a făcut față cererii, iar producția a scăzut după începerea războiului, în 1939. Naziștii au avut mai mult succes în ceea ce privește controlul tipului de filme care se realizau.

Filmele din perioada nazistă

Din cauza naturii respingătoare a ideologiei naziste, publicul contemporan din afara Germaniei a văzut puține filme din acea epocă. Excepțiile tind să fie filmele puternic propagandiste precum *Triumful voinței*/ *Triumph des Willens* sau *Evreul Süss*/ *Jud Süss*, care sunt studiate în principal ca documente istorice. Cu toate acestea, majoritatea filmelor realizate în această perioadă erau destinate divertismentului și ori nu aveau un conținut politic fățiș, ori acesta există, însă într-o măsură redusă. Dintre cele 1 097 de lungmetraje realizate între 1933 și 1945, doar aproximativ o șesime au fost interzise după război de către cenzorii Comisiei Aliate de Control, deoarece conțineau propagandă nazistă. Întrucât toate filmele trebuiau să obțină aprobarea lui Goebbels, evident că nu puteau ataca ideologia nazistă. Totuși, multe dintre ele sunt filme de studio obișnuite, nu foarte diferite de acelea produse în aceeași perioadă la Hollywood sau în Anglia. (Într-adevăr, multe dintre ele sunt astăzi difuzate la televiziunile germane și disponibile pe casete video, așa cum se întâmplă și cu filmele vechi de la Hollywood în Statele Unite).

Propaganda pronazistă Unele dintre filmele puternic propagandiste timpurii au apărut în 1933: *S.A.-Mann Brand* (Franz Seitz), *Hans Westmar* (Franz Wenzler) și *Tineretul hitlerist Quex*/ *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff). Acestea erau menite să câștige noi adepți pentru partid prin proslăvirea protagoniștilor naziști. Acțiunea filmelor are loc cu puțin timp înainte

Scanned with OKEN Scanner

de preluarea puterii de către naziști și descrie perioada ca pe o luptă între comuniștii depravați și bravii tineri care îl susțin pe Hitler.

Hans Westmar (1933) dramatiza în mod liber viața lui Horst Wessel, unul dintre primii care au murit pentru cauza nazistă și autor al cântecului de luptă al partidului. Filmul înfățișează Berlinul de la finalul anilor 1920 ca loc al pierzaniei, sub influența evreiască, comunistă și a modelor decadente din străinătate. Tânărul Westmar vizitează dezgustat o cafenea care servește doar bere englezească și care are o formație de jazz de culoare. La Piscator-Bühne (un teatru de stânga care a existat cu adevărat în acea vreme) se juca o piesă evreiască, iar la cinema rula comedia sovietică din 1927 a lui Boris Barnet, *Fata cu cutia de pălării/ Devuşka s korobkoi*. Infamii comuniști plănuiesc să cucerească Germania, exploatând sărăcia clasei muncitoare. Westmar se dovedește atât de priceput în a-i converti pe oameni în adepți ai cauzei naziste, încât comuniștii îl asasinează (**fig. 12.19**).

Tineretul hitlerist Quex era, ca multe alte filme naziste, conceput ca să-i atragă pe adolescenți. Protagonistul său, Heini, este un tânăr atras de o formațiune a tineretului hitlerist, în ciuda opoziției tatălui lui bețiv și comunist (**fig. 12.20**). Cea mai de efect scenă îl prezintă vizitând o tabără a tineretului comunist, în care liderii îi îmbie cu vin și bere pe tinerii vizitatori; apoi protagonistul se îndepărtează și dă peste o tabără a tineretului hitlerist, în care copiii practică sporturi sănătoase. După ce Heini se alătură tineretului hitlerist, viteaza sa contribuție îi determină pe comuniști să-l asasineze. Deși membrii evrei din organizațiile comuniste sunt reprezentați stereotipic atât în *Hans Westmar*, cât și în *Tineretul hitlerist Quex*, antisemitismul este o țintă minoră în aceste filme de propagandă, care atacă în principal Partidul Comunist German.

Documentarista Reichului: Leni Riefenstahl

Pentru publicul din zilele noastre cea mai cunoscută cineastă a epocii naziste este Leni Riefenstahl. Ea și-a început cariera ca actriță în epoca mută, apoi s-a și regizat pe sine însăși într-un lungmetraj sonor, *Lumina albastră/ Das blaue Licht*, în care apărea ca spirit al muntelui. Cele două lungmetraje de propagandă ale ei, *Triumful voinței* (1935) și *Olympia* (1938), au fost realizate la cererea lui Hitler.

Triumful voinței este un lungmetraj documentar realizat la congresul partidului nazist din 1934, de la Nürnberg. Hitler urmărea ca prin acest eveniment să demonstreze că are sub controlul său un grup puternic și unit de adepți. Hitler i-a pus la dispoziție lui Riefenstahl resurse impresionante. Ea a coordonat șaisprezece echipe de filmare, iar clădirile construite pentru eveniment erau proiectate astfel încât să arate spectaculos în film (**fig. 12.21, 12.22**). Cu ajutorul unei imagini cinematografice, a unui montaj și a unei muzici excelent realizate, Riefenstahl a creat un spectacol fastuos al ideologiei și fervorii naziste. Totodată ea a arătat unei lumi încordate forța militară a Germaniei (**fig. 12.23**).

Realizat ca înregistrare a Jocurilor Olimpice din 1936, care s-au desfășurat la Berlin, *Olympia* conținea mult mai puțină propagandă nazistă față de *Triumful voinței*. Cu toate acestea, a fost finanțat de către guvern, tot cu resurse din abundență. Intenția era aceea de a prezenta Germania drept un membru cooperant al comunității mondiale și de a potoli, astfel, temerile legate de agresiunea nazistă. Se mai spera, totodată, că participanții „arieni" vor câștiga premiile, demonstrând inferioritatea rasială a concurenților lor.

Riefenstahl a trimis echipe de filmare care să înregistreze evenimentele și să surprindă reacțiile mulțimii. Materialul rezultat a necesitat doi ani pentru a fi montat, iar filmul final a fost lansat în două părți de lungmetraj. Hitler și alți oficiali naziști se zăreau în anumite momente privind jocurile, însă Riefenstahl s-a concentrat pe crearea unei impresii de competiție prietenească între atleți și pe frumusețea și suspansul evenimentelor. Uneori această impresie a frumuseții devenea aproape abstractă, ca în celebra secvență de sărituri de la trambulină (**fig. 12.24**). Medaliile câștigate de mai mulți atleți „nonarieni", în special de vedeta afro-americană Jesse Owens, au contribuit, de asemenea, la temperarea scopurilor propagandiste inițiale ale filmului.

Atacul împotriva „inamicilor" Reichului

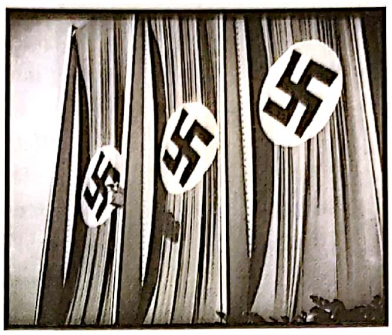
Germania nazistă a devenit mai agresivă în 1938, când a cucerit Cehoslovacia și Austria, și a lansat cel de-Al Doilea Război Mondial în Europa prin invadarea Poloniei, în 1939. Filmele care îi atacau pe inamicii externi ai Reichului au devenit mai frecvente. Unele dintre ele erau antibritanice, deoarece Marea Britanie simboliza tipul de democrație parlamentară căruia naziștii i se opuneau. În *Carl Peters* (1941, Herbert Selpin), agenții secreți britanici se folosesc de mijloace viclene în lupta cu eroul pentru colonizarea unor părți din Africa. URSS a continuat să fie o țintă predilectă, deoarece naziștii urmăreau să înrobească și să extermine populațiile slave. *GPU* (1942, Karl

Scanned with OKEN Scanner

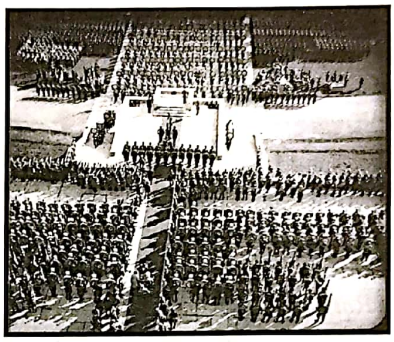
12.19. În *Hans Westmar* zelul protagonistului pentru cauza nazistă frizează uneori fanatismul. În filmele de propagandă ulterioare astfel de comportamente extreme au fost temperate.

12.20. Tânărul protagonist din *Tineretul hitlerist Quex* își exprimă încântarea în momentul în care primește uniforma tineretului hitlerist.

12.23. Începând cu 1919, soldaților germani le fusese interzis să poarte arme. În *Triumful voinței* aceștia defilează purtând lopeți în loc de puști, dar amenințarea reprezentată de armata lui Hitler este evidentă și așa.



12.21, 12.22. Utilajele folosite pentru filmările din *Triumful voinței* au inclus un lift pentru cameră, care poate fi văzut în **fig. 12.21**, montat pe suporturile stindardelor în imensul auditoriu în aer liber. Acesta a permis filmarea în mișcare a mulțimii enorme, aranjate cu grijă pentru cameră, după cum se poate vedea în **fig. 12.22**.



12.24. Riefenstahl juxtapune o serie de cadre cu corpuri plonjând pe fundalul cerului în secvența săriturilor de la trambulină din a doua parte a filmului *Olympia*.

Ritter) asociază comunismul sovietic cu egalitatea femeilor, pacea și dezarmarea; GPU (poliția secretă sovietică) acționează ca o bandă de asasini ce duce mai departe planurile de dominație mondială ale URSS. (De fapt, GPU a fost folosită în primul rând pentru a-i persecuta pe cetățenii sovietici.)

După înfrângerea Germaniei la Stalingrad în 1943, unul dintre momentele de cotitură ale războiului, germanii nu au vrut să mai atragă atenția asupra URSS, iar lungmetrajele antisovietice au dispărut.

Cele mai cunoscute *filme despre inamic* au fost cinci lungmetraje antisemite. Acestea au fost comandate de Goebbels în 1939, la scurt timp după ce Hitler a vorbit pentru prima dată public despre totala anihilare drept „soluția finală" a „problemei evreiești". Printre cele mai insidioase dintre ele s-a numărat *Evreul Süss* (1940, Veit Harlan). Un film de epocă a cărui acțiune are loc în secolul al XVIII-lea, *Evreul Süss* se baza pe stereotipul cămătarului evreu rapace. Süss îi împrumută bani unui duce scăpătat și încearcă să transforme ducatul acestuia într-un stat evreiesc. Acesta comite crime odioase, printre altele, violând-o pe eroină și torturându-i iubitul (**fig. 12.25**). *Evreul Süss*, singurul film antisemit care a avut succes de casă, a fost văzut pe scară largă și a incitat la violență împotriva evreilor.

Evreul etern/ Der ewige Jude (1940, Fritz Hippler) era un documentar care exploata mituri similare, portretizându-i pe evrei ca pe o rasă fără adăpost, răspândind corupția în vreme ce hoinăresc pe pământurile creștine. Filmările cu locuitorii ghetoului din Varșovia

Scanned with OKEN Scanner

12.25. Fricile legate de corupția evreiască sunt exploatate în *Evreul Süss*, în momentul în care Süss o violează pe protagonistă. Aceasta este interpretată de Kristina Söderbaum, care a întruchipat protagoniste blonde ariene idealizate în câteva dintre filmele lui Veit Harlan.

loviți de sărăcie sunt acompaniate de vocea unui narator care spune că evreii răspândesc boli. O scenă dintr-un film din 1934 produs de United Artists, *Casa Rothschild/ House of Rothschild*, un portret pozitiv al unei familii de bancheri evrei, este scoasă din context și folosită pentru a „dovedi" o presupusă conspirație evreiască pentru controlul finanțelor internaționale. *Evreul etern* era atât de virulent antisemit, încât s-a dovedit a fi nepopular. După 1940, ura față de evrei a reieșit doar din scene izolate, nemaiconstituind baza unor filme întregi – în parte pentru că naziștii au vrut să distragă atenția de la masacrele care aveau loc chiar atunci în lagărele de exterminare.

Glorificarea războiului Propaganda a întreținut, de asemenea, entuziasmul pentru efortul de război. Unele filme militariste prezentau viața în uniformă ca fiind plină de voioșie camaraderească. În *Trei subofițeri/ Drei Unteroffiziere* (1939, Werner Hochbaum), protagoniștii își găsesc dragostea în permisie, cântă în timp ce mărșăluiesc și, ocazional, participă la bătălii aseptice. Aceasta, în ciuda faptului că naziștii au promovat credința fanatică în „sânge și pământ", glorificând moartea pentru patrie. Proiectul de suflet al lui Goebbels din timpul războiului, *Kolberg* (1945, Veit Harlan), promova acest concept. În 1943, *Kolberg* era prevăzut ca un film de epocă somptuos, un echivalent german al filmului *Pe aripile vântului/ Gone with the Wind*. Lipsurile tot mai mari cauzate de război au întârziat finalizarea filmului până în 1945. Atât de obsedat era Goebbels de proiectul său, încât a retras aproape 200 000 de soldați de pe front ca să apară ca figuranți în film. Rezultatul a fost un film extravagant, filmat pe noua peliculă Agfacolor, lansată la începutul războiului.

Kolberg dramatizează un incident din timpul Războaielor napoleoniene, când cetățenii unui mic oraș prusac au pus mâna pe arme ca să se apere singuri, atunci când autoritățile militare locale au vrut să se predea. În cele din urmă, oamenii sunt înfrânți, dar filmul evidențiază rezistența curajoasă a acestora în fața francezilor. Se pare că Goebbels spera ca oamenii de rând să se ridice la luptă și să salveze Germania de la înfrângerea iminentă. Aceasta nu s-a întâmplat. Până să aibă *Kolberg* premiera, pe 30 ianuarie 1945, bombardamentele Aliaților dezafectaseră mai toate cinematografele din Berlin. Filmul a rămas practic nevăzut, în timp ce orașul a căzut în mâinile armatei sovietice.

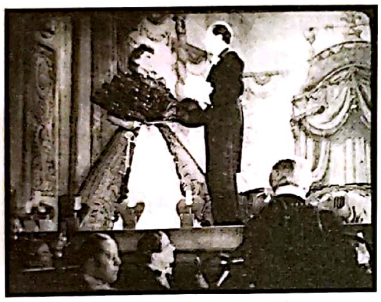
Divertismentul de masă Goebbels considera că cinematograful este valoros ca simplu mijloc de divertisment și nu a cerut să existe ideologie nazistă în toate filmele. Tradiția musicalurilor germane, începută în epoca sonoră timpurie, a continuat și în perioada celui de-Al Treilea Reich. De pildă, cel mai mare succes din 1935 a fost *Amfitrion/ Amphitryon* (Reinhold Schünzel), o comedie plasată în decoruri vaste, abstract de albe, ce reprezentau Roma antică și având accente anacronice – de exemplu, Mercur livrează mesajele pe patine cu rotile. Regizorul danez Detlef Sierck (cunoscut în Statele Unite după Al Doilea Război Mondial sub numele de Douglas Sirk) a realizat câteva filme în Germania la finalul anilor 1930, printre care melodrama muzicală de succes *Spre țărmuri noi/ Zu neuen Ufern* (1937). Aceasta spunea povestea unei celebre cântărețe engleze de operetă care, luând asupra sa vina pentru un cec falsificat de iubitul ei, este trimisă la închisoare în Australia (**fig. 12.26**). Unul dintre cele mai neobișnuite filme ale epocii naziste a fost *Împăratul Californiei/ Der Kaiser von Kalifornien* (1936, Luis Trenker). Actorul principal era Trenker, interpretându-l pe Johann August Sutter, cel care a descoperit accidental aurul în California și a declanșat, ca urmare, goana după aur în 1849 (**fig. 12.27**). Cea mai mare parte a filmului era filmată în locație, în Statele Unite, și filmul nu anunța nicicum ostilitățile care aveau să ducă la războiul dintre America și Germania câțiva ani mai târziu.

Prolificul Veit Harlan a regizat o serie de filme care nu erau de propagandă, printre acestea numărându-se *Tineret/ Jugend* (1938), produs de Tobis la scurt timp după ce fusese preluat de guvern. În *Tineret*, o tânără

Scanned with OKEN Scanner

născută dintr-o relație ilegitimă este împinsă de un pastor protestant la sentimente de vinovăție din cauza idilei pe care o are cu un tânăr. Stilul filmului și chiar moralitatea sa strictă nu diferă prea mult față de ceea ce ne-am putea aștepta să vedem într-un film hollywoodian din epocă (**fig. 12.28**).

Unul dintre regizorii activi în această perioadă era Helmut Käutner, care avea să devină mai cunoscut în epoca postbelică. În *La revedere, Franziska*/ *Auf Wiedersehen, Franziska* acesta folosește mișcări de cameră ophülsiene pentru a înfățișa o poveste de dragoste, însă aduce o doză mai mare de realism și un ton mai moderat decât la Ophüls. Un reporter care călătorește mult are o idilă cu Franziska, o tânără sensibilă cu care se și căsătorește mai apoi. În ciuda iubirii lor autentice, Franziska devine tot mai retrasă și mai posacă din cauza absențelor lui lungi, care încep de fiecare dată cu replica „La revedere, Franziska", rostită din tren. Acest studiu psihologic dulce-amărui este umbrit de finalul menit să satisfacă autoritățile naziste. Soțul se întoarce după ce Germania invadează Polonia și se înrolează în armată, iar Franziska, care în mod neverosimil și-a revenit din lâncezeală, îl conduce la gară și îi strigă cu optimism „Pe curând, Michael". Chiar și așa, filme ca acestea indică faptul că există o mai mare varietate în cinematografia perioadei naziste decât se poate crede.



12.26. Protagonista din *Spre țărmuri noi* pe culmile succesului, înainte ca sentința nedreaptă să o trimită la închisoare în Australia.

12.27. Robustul Luis Trenker, vedeta și regizorul filmului *Împăratul Californiei*, a întruchipat eroul ideal în multe filme populare de aventuri din epoca nazistă.

12.28. În *Tineret*, decorurile mari, luminate din abundență, se aseamănă cu acelea folosite în marile producții de studio hollywoodiene din aceeași epocă.

Consecințele participării la cinematografia nazistă

După ce Aliații au cucerit Germania, s-au întrebat ce să facă cu persoanele care au participat la realizarea filmelor naziste. În cazul lui Goebbels nu se punea problema pedepsei, întrucât s-a sinucis în timpul căderii Berlinului. Unii cineaști au fugit din țară. Karl Ritter, regizorul lui *GPU* și unul dintre cei mai populari regizori ai epocii naziste, a plecat în exil în Argentina. Alții au încercat să stea cât mai retrași. Riefenstahl s-a întors acasă, în Austria, însă, dată fiind notorietatea ei, nu putea scăpa fără să fie anchetată. Anchetatorii ei au conchis că nu putea fi acuzată de nicio infracțiune, dar nu i s-a mai permis să lucreze în domeniul filmului până în 1952, când a reușit să finalizeze *Câmpia*/ *Tiefland*, un film pe care îl pregătea de mult timp. Mulți alți cineaști au fost înscriși pe o listă neagră, cât timp le-a fost cercetată activitatea din perioada nazistă.

Veit Harlan a fost singurul cineast acuzat și judecat. Existau numeroase dovezi că *Evreul Süss* a fost folosit ca să instige trupele SS să aresteze evrei și a fost arătat publicului ca să-i slăbească opoziția față de trimiterea evreilor în lagărele de exterminare. Cu toate acestea, Harlan a susținut că el și ceilalți cineaști implicați au fost obligați să realizeze filmul și că nu au vrut să facă propagandă. Nici după două procese nu au putut fi aduse suficiente dovezi încât să fie condamnat.

Este efectiv imposibil de stabilit în ce măsură acești cineaști au cooperat de bunăvoie cu regimul nazist. Fără îndoială, unii dintre ei au denaturat adevărul pentru a se proteja. Riefenstahl, de exemplu, a susținut că *Triumful voinței* era o simplă înregistrare a unui eveniment neregizat și că a finanțat *Olympia* din banii proprii, deși numeroase dovezi îi contrazic afirmațiile.

Scanned with OKEN Scanner

ITALIA: PROPAGANDĂ VERSUS DIVERTISMENT

„De ce", se plângea un scriitor italian în 1930, „nu s-a născut și un cinema inspirat din măreața revoluție fascistă, așa cum există un cinema inspirat din revoluția comunistă?"* Întrebarea părea legitimă, din moment ce Benito Mussolini a ajuns la putere în 1922, la numai cinci ani după Revoluția bolșevică. Cu toate acestea, pe parcursul anilor 1920, fasciștii italieni nu au făcut decât puține încercări de a rechiziționa mass-media. Institutul LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa), care controla filmele documentare și jurnalele de actualități, a constituit singurul demers important al guvernului de a centraliza propaganda.

Au existat mai multe motive pentru această politică relaxată. Ideologia fascistă italiană, fundamentată aproape în totalitate pe naționalism, era mai vagă decât comunismul sau nazismul. De asemenea, regimul lui Mussolini era mai puțin stabil, bazându-se pe o coaliție șubredă formată din moșieri, intelectuali nemulțumiți, patrioți înflăcărați și o clasă de mijloc pasivă. Chiar dacă guvernul fascist a urmărit să înregimenteze viața publică, de inițiativa privată mai degrabă nu s-a atins. A ajutat industriile, dar nu le-a naționalizat. Italia oferă, astfel, un al treilea exemplu pentru felul în care cinematograful a evoluat sub o conducere autoritară în anii 1930 și 1940.

Tendințele din industria cinematografică

La finalul anilor 1920, antreprenorul Stefano Pittaluga a încercat să revitalizeze industria cinematografică din Italia creând o companie integrată pe verticală. Pittaluga a preluat mai multe companii mici de producție, firme de distribuție și lanțuri de cinematografe. A cumpărat vechiul studio Cines și l-a redeschis cu mare fast în 1930. Timp de câțiva ani, noua companie Cines a dominat producția italiană, și asta mai ales datorită faptului că era singura care deținea echipamente de înregistrare a sunetului. Chiar și așa, Cines nu a putut resuscita industria cinematografică decăzută. Exploatarea filmelor în sălile de cinema a prosperat, însă filmele de succes erau cele străine, în special americane. Introducerea sunetului a accelerat declinul producției. Doar douăsprezece lungmetraje italiene au fost realizate în 1930; în 1931, doar treisprezece.

Când Marea Criză a lovit economia italiană, guvernul a început să sprijine mai multe industrii. O serie de legi promulgate între 1931 și 1933 au instituit măsuri de protecție în domeniul cinematografic. Guvernul a garantat subvenții în funcție de încasările obținute; cinematografele erau obligate să programeze un anumit procent de filme italiene; filmele străine erau taxate și a fost creat un fond din care să se acorde premii pentru filmele de înaltă calitate. În 1932, regimul lui Mussolini a înființat și Festivalul de Film de la Veneția, ca o vitrină internațională pentru producțiile italiene.

Aceste acțiuni i-au încurajat pe producători să intre pe piață. După 1932, pe măsură ce influența companiei Cines s-a diminuat, s-au înființat Lux, Manenti, Titanus, ERA și alte companii de producție. Până la finalul anilor 1930, producția națională crescuse la aproximativ patruzeci și cinci de lungmetraje pe an.

Totuși, în ansamblu, legislația nu a îmbunătățit condițiile. Majoritatea filmelor nu au avut succes din punct de vedere comercial. În scurt timp, guvernul a realizat că cinematografia reprezenta o forță ideologică ce nu trebuia să se degradeze. În 1934, Subsecretariatul de Stat pentru Presă și Propagandă a instituit Direcția Generală a Cinematografiei (Direzione Generale della Cinematografia), care urma să fie condusă de Luigi Freddi.

Cu toate că până la acel moment Freddi dirijase Oficiul de Propagandă al Partidului Fascist, el a imprimat din noua sa poziție o atitudine surprinzătoare de *laissez-faire* în ceea ce privește intervenția guvernului. El a sugerat că statul ar trebui să încurajeze și să recompenseze industria cinematografică, dar nu să-i dicteze. Fiind convins că publicul italian ar respinge filmele cu un puternic conținut propagandist, el a venit în sprijinul dorinței producătorilor de a crea un „cinema de distracție", după modelul hollywoodian. Convingerile i-au fost confirmate în urma unei călătorii la Berlin. Naziștii au distrus cinematograful german, a afirmat acesta, prin „constrângere autoritară oarbă"**. Un public distrat, credea Freddi, este un public pasiv.

Viziunea lui Freddi a determinat guvernul să adopte o nouă serie de politici. În 1935 a instituit Oficiul Național al Industriei Cinematografice (Ente

* Citat în Gian Piero Brunetta, „The Conversion of the Italian Cinema to Fascism in the 1920's", *Journal of Italian History* 1 (1978), p. 452.

** Citat în David Forgacs, *Italian Culture in the Industrial Era 1880–1980* (Manchester, Manchester University Press, 1990), p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

Nazionale Industrie Cinematografiche – ENIC), care a primit autorizație să intervină în toate domeniile activității cinematografice. ENIC a preluat compania lui Pittaluga, producând anumite filme și coproducându-le pe altele. De asemenea, a absorbit câteva lanțuri cinematografice și a început să distribuie filme.

După ce studioul companiei Cines a ars în 1935, Freddi a supervizat construirea unui modern complex de studiouri deținut de stat, Cinecittà („Orașul cinematografului"), la marginea Romei. Curând edificiul a ajuns să găzduiască douăsprezece platouri de filmare, dotate pentru înregistrarea sunetului în priză directă. De la inaugurarea Cinecittà, în 1937, până în 1943, mai mult de jumătate din totalul de filme italiene au fost filmate acolo. De asemenea, în 1935 Freddi a înființat o școală de film, Centro Sperimentale („Centrul Experimental"). Doi ani mai târziu Centro își lansa propria revistă, *Bianco e nero* (*Alb și negru*), care a adus contribuții importante teoriei de film și care continuă să apară și în zilele noastre. Centro Sperimentale i-a dat pe mulți dintre regizorii, interpreții și tehnicienii italieni de seamă.

Investiția făcută de guvern în beneficiul culturii cinematografice i-a adus prestigiu internațional. Atât Bienala de Artă de la Veneția, cât și Festivalul de Film de la Veneția au promovat Italia ca societate cosmopolită. Regizori străini – precum Max Ophüls, Gustav Machaty, Jean Epstein și Abel Gance – au vizitat țara pentru a realiza filme aici.

De asemenea, o legislație puternică a venit în întâmpinare. A existat o lege prin care guvernul garanta pentru majoritatea producțiilor cu bugete mari, ceea ce a încurajat băncile să investească în producție. „Legea Alfieri" din 1938 le-a acordat producătorilor un ajutor direct calculat ca procent din biletele vândute, fiind astfel favorizate filmele populare și companiile cu randament ridicat. La fel de radicală a fost și „Legea monopolului", din același an, care a oferit ENIC controlul asupra tuturor filmelor importate și a făcut ca patru dintre marile companii hollywoodiene să se retragă de pe piața italiană. Ca urmare, producția pe 1941 aproape s-a dublat, ajungând la cifra, nicicând atinsă până la acel moment, de 83 de lungmetraje.

Cinematograful italian nu a devenit niciodată un cinema politic, dirijat de stat, ca acela din URSS sau din Germania. ENIC a controlat doar o mică parte a pieței și a produs doar câteva filme. Mussolini, ca și Stalin, viziona înaintea lansării aproape toate filmele realizate în țara sa, dar mai niciodată n-a interzis vreunul. În același timp, în ciuda susținerii guvernamentale, cinematografia italiană nu a reușit niciodată să devină autonomă. Pe tot parcursul anilor 1930, producția medie italiană a ieșit în pierdere. Regimul a subvenționat o activitate fragilă, totodată lăsând-o în mare parte pe mâna privaților.

Un cinema de distracție

Chiar dată fiind relativa autonomie a industriei de film, cinematograful italian nu a scăpat cu totul de propagandă. Documentarele și jurnalele de actualități produse de LUCE au elogiat regimul lui Mussolini; pe lângă acestea, au mai fost realizate câteva lungmetraje explicit fasciste. Cea de-a zecea aniversare de la fondarea partidului a prilejuit realizarea a două filme comemorative, *Cămașa neagră/ Camicia nera* (1932) și *Vechea gardă/ Vecchia Guardia* (1933), oarecum similare ca direcție cu *Hans Westmar* din Germania. La mijlocul anilor 1930, controlul exercitat de Italia asupra Libiei, Etiopiei, Eritreei și a unor regiuni mai mici a creat un imperiu african. Printre filmele care glorificau autoritatea fascistă se numără filmul de mare spectacol *Escadronul alb/ Lo squadrone bianco* (1936), unul dintre puținele filmate în mare parte în Libia. Politicile fasciste erau mai degrabă indirect glorificate în mari montări de epocă ce aveau un discurs patriotic precum *1860* (1934) și *Scipio Africanul/ Scipione l'Africano* (1937).

Cu toate că majoritatea intelectualilor fasciști urau comunismul, mulți dintre ei împărtășeau admirația lui Goebbels pentru filmele sovietice. Ei sperau ca cinematograful italian să se îndrepte în direcția propagandei naționaliste. Acești „fasciști de stânga" au salutat în special marile montări eroice. Masele, sperau ei, vor fi cuprinse de mândrie la vederea bătăliilor turbulente din Spania, a elefanților Romei care atacă hoardele păgâne și a cămilelor care străbat Etiopia (**fig. 12.29, 12.30**). Însă regimul a dezaprobat în repetate rânduri portretizări ale partidului în cadrul spectacolelor de mare montare. În plus, multe dintre filme au fost dezamăgitoare din punct de vedere financiar. Abia în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial a apărut o tendință propagandistă în cinematograful italian. Până atunci, cinemaul de distracție a fost norma.

Două genuri populare au prosperat. Studiourile italiene produceau melodrame romantice, plasate în general în anturajele bogaților. Un prototip pentru acestea a fost filmul lui Gennaro Righelli, *Cântecul dragostei/ La canzone dell'amore* (1930), urmat mai târziu de *Te voi iubi mereu/ T'amero sempre* (1933), al lui Mario Camerini, și de *Noi, cei vii/ Noi vivi* (1942),

Scanned with OKEN Scanner

al lui Goffredo Alessandrini. O participare excepțională la acest gen a avut-o Max Ophüls cu *Doamna tuturor/ La signora di tutti* (1934), o critică tăioasă a mașinăriei de publicitate prin care sunt fabricate vedetele. Narațiunea o prezintă în flashback pe o tânără inocentă, sedusă de tatăl bărbatului pe care îl iubește. După ce idila lor se destramă, ea devine vedetă de cinema. În cele din urmă, se sinucide (**fig. 12.31**). Practic, fiecare scenă din *Doamna tuturor* este pătrunsă de un zbucium emoțional pe care Ophüls îl filmează la o intensitate maximă. În momentele culminante, camera sa de filmat baleiază prin acțiune, pierzând și apoi regăsind personajele cu un abandon amețitor ce amintește de *Liebelei* (vezi *Epoca timpurie a filmului sonor în Germania*, din Capitolul 9).

Celălalt gen important al epocii era comedia. La fel ca în alte țări, și aici filmul sonor a dat rapid naștere comediilor romantice construite în jurul melodiilor molipsitoare. Sunetul a încurajat, de asemenea, umorul generat de pronunția în dialect și mulți comedianți de succes din varieteu sau din teatrele diferitelor regiuni s-au îndreptat spre cinema: Ettore Petrolini, Vittorio De Sica și Totò. De Sica a trecut la comedia romantică populară în producții ale Studioului Cines – precum *Bărbații, ce ticăloși/ Gli uomini, che mascalzoni* (1932). *Domnul Max/ Il signor Max* (1937), în care De Sica interpretează un bărbat sărac care pretinde că e bogat – și l-a plasat în vârful preferințelor publicului și al încasărilor (**fig. 12.32**). Mai târziu, comediile în dialect roman ale lui Aldo Fabrizi i-au adus acestuia un succes comparabil. Mișcarea neorealistă de după război datorează mult comediei populare: De Sica a ajuns un important regizor neorealist, iar Fabrizi, care s-a asociat cu Anna Magnani pentru *Campo de' fiori* (1943; **fig. 12.33**), a anticipat filmul lui Rossellini *Roma, oraș deschis/ Roma città aperta*.

Paleta producției italiene a epocii este perfect exemplificată de opera lui Alessandro Blasetti. După succesul la critică înregistrat de *Soare/ Sole* (1929; vezi *Italia*, din Capitolul 8), acesta a regizat *Reînviere/ Resurrectio* (1930), o melodramă romantică care combina montajul rapid și mișcările de cameră elaborate ale „stilului internațional" din epoca mută cu tehnici sonore experimentale. Atât *Nero/ Nerone* (1930), cât și *Masa celor săraci/ La tavola dei poveri* (1932) se înscriau în genul comediilor în dialect.

Blasetti susținea, în mod nepopular, că artiștii ar trebui să interpreteze creativ ideologia fascistă. Este ceea ce a încercat să facă în *Vechea gardă*, o istorie a perioadei de început a partidului care se asemăna cu *Tineretul hitlerist Quex. 1860*, filmul de anvergură al lui Blasetti, nu doar că aducea dialectele regionale în filmul istoric, el împrumuta și din imaginarul eroic al cinematografului sovietic (**fig. 12.34**). Blasetti a mai realizat și melodrame romantice, un film de capă și spadă, drame psihologice și importanta comedie *Patru pași în nori/ Quattro passi fra le nuvole* (1942). Filmul său fantastic *Coroana de fier/ La corona di ferro* (1941) a împins formula peplumului italian din perioada mută la o extremă excentrică (**fig. 12.35**), adăugându-i un subtil mesaj pacifist. Se spune că atunci când Goebbles a văzut *Coroana de fier*, ar fi remarcat: „Dacă un regizor nazist ar fi realizat acest film, ar fi fost pus la zid și executat"*.

Un nou realism?

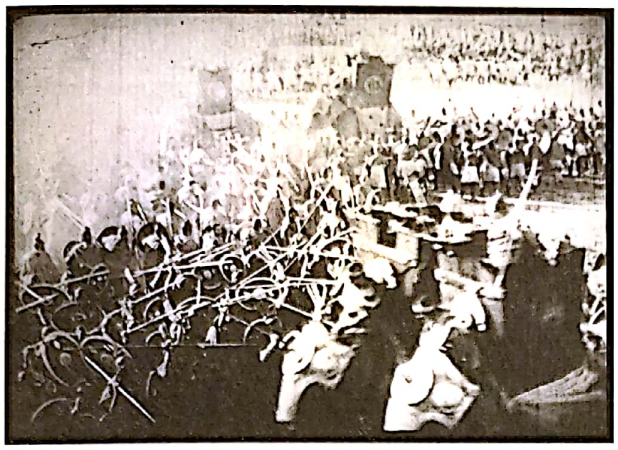
Între 1940 și 1942 succesele Italiei pe câmpul de luptă au impulsionat afacerile din domeniul cinematografic. Legislația din 1938 a optimizat industria de film, ducând la înființarea a peste o duzină de firme care se ocupau totodată de producție și de distribuție. Abilul Luigi Freddi, care în 1941 era președinte al ENIC și conducătorul Cinecittà, a reanimat Cines pe post de companie semiguvernamentală. Chiar dacă nu a fost niciodată atotcuprinzătoare, precum Ufi în Germania, sub conducerea lui Freddi, Cines a produs în 1942 și 1943 mai multe filme decât oricare altă companie italiană. În general, prezența în sălile de cinema a crescut și producția a atins niveluri fără precedent: 89 de lungmetraje în 1941 și 119 în 1942. Această creștere bruscă a producției a permis unor regizori tineri să debuteze, iar mulți dintre ei aveau să ajungă faimoși în perioada postbelică.

Nici în condiții de război regimul nu a rechiziționat industria de film. De fapt, sub conducerea succesorului lui Freddi, Eitel Monaco, Direcția Generală a Cinematografiei a liberalizat cenzura. La sfârșitul anilor 1930, atitudinile antifasciste au crescut puternic în rândurile tinerilor intelectuali, care erau consternați de aventurile militare ale regimului și de sistemul educațional doctrinar. Această atmosferă a favorizat o lărgire a opțiunilor artistice.

A existat o tendință de revizitare a tradițiilor teatrale din secolul al XIX-lea. Această tendință s-a numit *caligrafism* datorită propensiunii sale spre decorativ și a retragerii sale din realitatea socială. Exemple

* Citat în Elaine Mancini, *Struggles of the Italian Film Industry during Fascism* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1985), pp. 170–171.

Scanned with OKEN Scanner

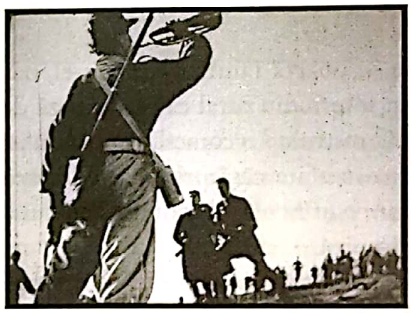


12.29, 12.30. Spectacolul fascist în *Scipio Africanul* și *Escadronul alb*.

12.31. În *Doamna tuturor*, la moartea vedetei, mașinăria ei de publicitate se oprește.

12.32. De Sica în rolul Domnului Max, pus în valoare de o lumină de contur în stil hollywoodian (*Domnul Max*).

12.33. Vânzătorul de pește Aldo Fabrizi o întâlnește pe Anna Magnani în *Campo de' fiori*.



12.34. Un unghi marțial în filmul de epocă al lui Blasetti, *1860*.

12.35. Atmosferă de basm într-un peplum cu musculoși: chemarea la luptă în *Coroana de fier*.

tipice sunt *Împușcătura/Un colpo di pistola* (1942), al lui Renato Castellani, și *Strada celor cinci luni/ Via delle cinque lune* (1942), al lui Luigi Chiarini, primul director al Centro Sperimentale.

Pe de altă parte, generația mai tânără dezbătea calitățile artei realiste. Influențați de Ernest Hemingway, William Faulkner și de alți autori americani, scriitorii susțineau o întoarcere la tradiția italiană a naturalismului regional (reprezentat de verismul lui Giovanni Verga, un romancier de la începutul secolului). De asemenea, în paginile unor reviste precum *Bianco e nero*, *Cinema* și altele, criticii făceau apel către regizori sugerându-le să filmeze problemele oamenilor obișnuiți, în medii de viață reale. Cineaștii aspiranți erau impresionați de filmele Mișcării de montaj, de realismul poetic francez și de regizori populari de la Hollywood precum Frank Capra și King Vidor. În 1939, Michelangelo Antonioni plănuia să facă un film

Scanned with OKEN Scanner

despre fluviul Pad, care să documenteze viața pe cursul fluviului. Într-un eseu din 1941 Giuseppe De Santis elogia westernurile americane, cadrele cu peisaje din filmele sovietice, filmele din anii 1930 ale lui Jean Renoir și anumite opere ale lui Blasetti, considerându-le precursoare ale unei abordări care urma să îmbine ficțiunea și documentarul într-un „cinema italian valabil și autentic"*.

Astfel de dezbateri au câștigat susținerea prin filmele care au fost lansate în timpul războiului. Unele dintre acestea manifestau o nouă încredere în dialectele regionale, în filmările în locație și în actorii neprofesioniști. În filmul lui Roberto Rossellini, *Nava albă/ La nave Bianca* (1941), de pildă, o dramă navală de război este filmată într-un stil semidocumentar (**fig. 12.36**). Pot fi găsiți precursori ai acestei tendințe – în special *Oțel/ Acciaio* (1933) al lui Walter Ruttmann, *Trenul popular/ Treno popolare* al lui Raffaello Matarazzo și *Portul/ Porto* (1935), al lui Amleto Palermi –, dar filmele italiene de la începutul anilor 1940 păreau că se îndreaptă decisiv spre un „nou realism".

Narațiunea filmului lui Blasetti, *Patru pași în nori* (1942), era construită în jurul unui vânzător ambulant frustrat de viața sa monotonă. În timpul unei călătorii la țară, el acceptă ezitant să se dea drept soțul unei fete gravide, izgonită de familia sa. La început este stânjenit de felul în care se poartă familia fetei cu el, dar ajunge să vadă acest interludiu rural ca pe o pauză de la rutina vieții sale. Construind o comedie populară pe teme precum sarcina în afara căsătoriei și sterilitatea vieții conjugale, *Patru pași în nori* a conferit genului o melancolie discret ironică.

O a doua revelație a fost *Copiii ne privesc/ I bambini ci guardano* (1943), cel de-al cincilea efort regizoral al lui De Sica. Dacă Blasetti i-a dat comediei sentimentale o tentă sumbră, De Sica a adus melodrama la graniță cu tragedia. O femeie dorește să-și părăsească soțul și fiul pentru a fi împreună cu iubitul ei. De Sica și scenaristul său, Cesare Zavattini, complică această situație familiară, spunând povestea în mare parte din perspectiva băiatului. Într-un final neașteptat, după ce mama l-a împins pe tată la suicid, băiețelul o respinge. Familia este una înstărită, însă *Copiii ne privesc* evită eleganța melodramelor de societate și oferă o critică socială puternică (**fig. 12.37**).

Cea mai îndrăzneață manifestare a acestei tendințe realiste a constituit-o filmul lui Luchino Visconti, *Obsesie/ Ossessione*, lansat în 1943. Adaptare a romanului lui James M. Cain, *Poștașul sună întotdeauna de două ori*, filmul urmărește felul în care pasiunea unui hoinar pentru soția proprietarului unei cafenele îi determină pe cei doi să-l ucidă pe soțul femeii. Stilul de filmare al lui Visconti este la fel de elaborat ca în oricare producție filmată în studio (**fig. 12.38, 12.39**), însă mizanscena sa este de o rugozitate neașteptată. Plasând drama în valea inundată de soare și sărăcită a fluviului Pad, Visconti a respins fastul producțiilor italiene obișnuite. Umezeala fierbinte îmbibă hainele oamenilor; o bucată de hârtie de muște atârnă deasupra mesei cuplului. Împleticindu-se pe drumul spre casă, venind de la tavernă, soțul se târăște într-un șanț și vomită. Pe lângă faptul că abordează subiectul interzis al adulterului, versiunea lui Visconti adaugă o temă homosexuală originalului lui Cain.

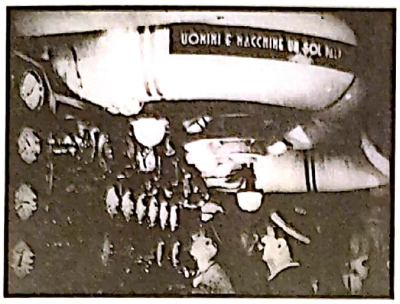
După câteva proiecții controversate, *Obsesie* a fost retras din distribuție. Cu toate acestea, a rămas un punct de reper. Un articol din 1943 al lui Umberto Barbaro pleda pentru un *neorealism* comparabil cu acela din filme franceze precum *Suflete în ceață/ Quai des brumes* (vezi *Realismul poetic*, din Capitolul 13) și sugera că *Obsesie* ar putea fi luat ca deschizător de drum.

Astăzi aceste filme ale lui Blasetti, De Sica și Visconti par apropiate de tradițiile producțiilor standard. *Patru pași* s-a dezvoltat din comedia populară, pe când celelalte datorează mult melodramei. *Obsesie* este mai apropiat de filmul noir american decât de neorealismul postbelic. Toate aceste trei filme se folosesc de *star system* și prezintă tehnici de iluminare de studio (**fig. 12.40**). Chiar și filmările în locații sunt contrabalansate în aceste filme de decoruri de studio concepute în stil hollywoodian și de retroproiecții (**fig. 12.41**). Însă ceea ce a atras atenția la vremea respectivă a fost felul în care ele descriau problemele sociale, mult timp ocolite de cinematograful de distracție al lui Freddi.

În 1943, Aliații au invadat sudul Italiei, iar guvernul lui Mussolini a fugit în nord, unde a instaurat Republica de la Salò. Loialiștii fasciști și trupele germane au ocupat regiunile nordice și centrale, unde au fost înfruntați de o mișcare de rezistență armată. Producția italiană de film a scăzut vertiginos și nu s-a mai relansat până în 1945. Atunci amintirea rezistenței și viziunea unui cinema care să înregistreze viața cotidiană aveau să constituie surse importante pentru mișcarea neorealistă.

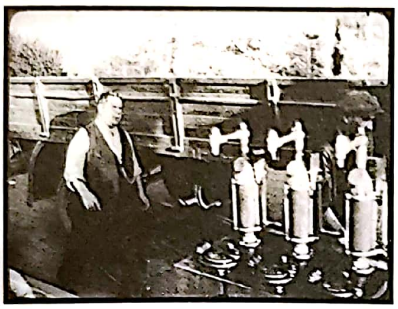
* Giuseppe De Santis, „Towards an Italian Landscape", în *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*, ed. David Overbey (Londra, Talisman, 1978), p. 127.

Scanned with OKEN Scanner

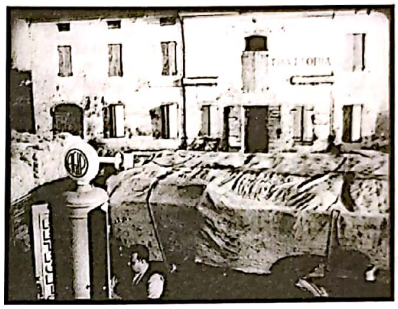


12.36. Într-o scenă ce amintește de *Potemkin*, Rossellini îi prezintă pe marinari fiind una cu mașinăriile lor în *Nava albă*.

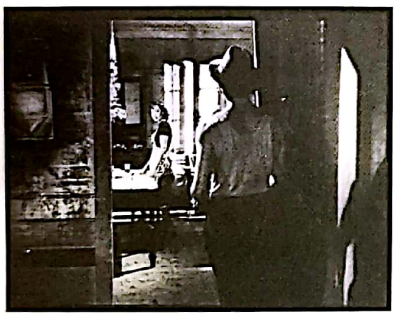
12.37. În *Copiii ne privesc*, De Sica a încadrat familia cu probleme pe fundalul unei multitudini de ferestre de apartamente, sugerând că tragedii urbane se petrec peste tot în jurul ei.



12.38. O mișcare de macara în *Obsesie*: în timp ce proprietarul repulsiv al unui magazin umple rezervorul de benzină al unui camion...



12.39. ... camera de filmat se ridică și dezvăluie cafeneaua în care îl așteaptă soția sa (*Obsesie*).

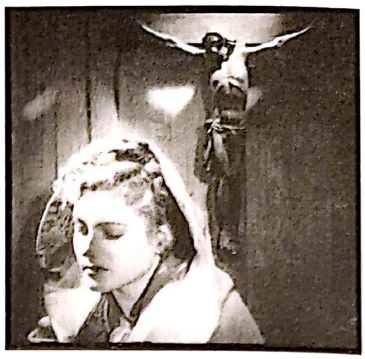


12.40. Bogatul clarobscur face mai intensă întâlnirea dintre protagonistul hoinar și focoasa soție a patronului din *Obsesie*.

12.41. Călătoria cu autobuzul a vânzătorului ambulant din *Patru pași în nori*, filmată în studio, este realizată printr-o iluminare atentă și cu ajutorul retroproiecției.

Industriile sovietică, germană și italiană din această perioadă exemplifică trei moduri prin care un guvern își putea controla industria de film. În URSS naționalizarea s-a produs devreme, într-o manieră deschisă. Naziștii au achiziționat pe ascuns companiile cinematografice și le-au obligat să producă filme în sprijinul regimului. Guvernul italian a folosit mijloace mai indirecte pentru a-și asigura cooperarea industriei cinematografice. După război, sistemul sovietic a rezistat până la finalul anilor 1980. Înfrângerea naziștilor a lăsat industria Germaniei în ruină. În Italia, unde industria nu fusese naționalizată, tranziția spre cinematografia din timp de pace s-a realizat mai lin.

Scanned with OKEN Scanner



CAPITOLUL 13

FRANȚA ÎN PERIOADA 1930–1945: REALISMUL POETIC, FRONTUL POPULAR ȘI OCUPAȚIA

Franța a simțit efectele recesiunii globale relativ târziu. Băncile au început să dea faliment la finalul anului 1930 și producția economică a scăzut începând cu a doua jumătate a anului 1931. Guvernul nu a reușit să contracareze aceste probleme, și criza a continuat de-a lungul anilor 1930. Industria cinematografică a fost lovită puternic de recesiune, iar sectorul său de producție, deja instabil, s-a fragmentat și mai tare. Alte sisteme de studiouri dintre cele examinate, din Marea Britanie, Japonia și Italia, erau mai închegate și mai prolifice.

Cu toate acestea, cinematografia franceză din această perioadă a avut o însemnătate mai mare decât lasă să se înțeleagă contextul industrial în care s-a dezvoltat. Un sistem de studiouri slab implica flexibilitate și libertate pentru cineaști. Regizori precum René Clair și Jean Renoir și-au realizat cele mai importante opere de-a lungul anilor 1930 și filmele franceze au exercitat o influență globală surclasată doar de a celor hollywoodiene.

Problemele economice au dus la instabilitate politică în întreaga Europă. În Italia, Germania, Spania și alte țări mai mici se instalau la putere guverne fasciste. Partidele de dreapta împingeau Franța în aceeași direcție și, la jumătatea anilor 1930, ele au fost contestate de o coaliție de grupări de stânga, Frontul Popular, care a ajuns la putere pentru puțin timp. Mișcarea aceasta a avut un impact de scurtă durată, dar semnificativ, asupra cinematografiei.

Implicarea Franței în cel de-Al Doilea Război Mondial, începând cu septembrie 1939, a întrerupt cea mai mare parte a activității cinematografice. Atunci când trupele germane au cucerit Parisul în iunie 1940, un guvern francez de dreapta a fost instalat la Vichy, în sudul țării. Ocupația germană a durat până în august 1944. De-a lungul acestor patru ani, condițiile de producție și de exploatare a filmelor s-au schimbat radical și mulți cineaști

Scanned with OKEN Scanner

au fost nevoiți fie să fugă, fie să se ascundă. Însă cei care au rămas au reușit să mențină în viață industria franceză. Ceea ce caracterizează filmele realizate în această perioadă este înclinația lor pentru fantezie, izolare și escapism. Deși cel de-Al Doilea Război Mondial a influențat cinematografiile multor țări, ruptura dintre anii 1930, de dinainte de conflagrație, și prima parte a anilor 1940, din timpul războiului nu a fost nicăieri la fel de radicală precum în Franța.

INDUSTRIA CINEMATOGRAFICĂ ÎN ANII 1930

Producția cinematografică din Franța a scăzut dramatic prin comparație cu epoca sa de aur, de dinaintea Primului Război Mondial, când domina ecranele globale. Apariția sonorului, în 1929, a dus la creșterea numărului de filme, deoarece publicul era dornic să audă dialoguri vorbite în limba franceză, iar prosperitatea de la începutul deceniului a consolidat întrucâtva producția. De-a lungul anilor 1930, au fost produse în medie 110 lungmetraje pe an. Dintre țările europene, doar Germania, care avea o populație mult mai mare, producea mai multe filme.

Problemele de producție și libertatea de creație

La fel ca în anii 1920, o mare parte din sectorul de producție francez era compus din firme mici. Erau companii private, instabile și cu o durată scurtă de viață. În unele cazuri, cineaștii ajungeau să lucreze pe nimic, pentru că angajatorii fugeau cu banii. Atunci când fondurile se terminau, proiectele trebuiau să fie întrerupte. De-a lungul anilor 1930, 285 de firme mici au produs doar câte un film și abia câteva zeci de firme au reușit să producă, fiecare în parte, câteva filme. Până și cel mai mare producător, Pathé-Natan, a făcut doar 64 de filme de-a lungul întregului deceniu, cam câte producea Paramount anual în Statele Unite.

Faptul că o companie era mare nu însemna că nu putea fi coruptă sau că nu era administrată prost. Două dintre cele mai mari case de producție, constituite prin fuziune în epoca mai prosperă de la finalul anilor 1920, au întâmpinat probleme la jumătatea anilor 1930. În loc să coopereze pentru a forma un oligopol, așa cum procedau companiile mari din cinematografiile mai stabile, companiile franceze au încercat să se falimenteze reciproc. În 1934, Gaumont-Franco-Film-Aubert aproape că a intrat în faliment, fiind salvată de un împrumut acordat de stat. Pathé-Natan a întâmpinat probleme asemănătoare până în 1936, înrăutățite de faptul că unul dintre directori, Bernard Natan, delapidase fondurile companiei. Acesta a fost închis, și compania a fost divizată în firme mai mici.

Însă situația nu era complet fără speranță. Reglementările de stat și apariția sonorului au contribuit la eliberarea strânsorii americanilor asupra pieței franceze. În 1935, pentru prima dată după Primul Război Mondial, producțiile franceze asigurau mai mult de jumătate din oferta de filme locală. Pe de altă parte, prezența în cinematografe, care scăzuse la începutul Marii Crize Economice, a început să crească, făcând ca profiturile sălilor de cinema să crească, la rândul lor.

Structura descentralizată a producției cinematografice franceze explică, în parte, cum de s-au făcut atât de multe filme marcante în acest deceniu. Companiile de mici dimensiuni nu erau afectate de birocrația întortocheată care reglementa producția cinematografică în SUA, Germania și URSS, ci, precum în Japonia, regizorii francezi puteau adesea să lucreze pe cont propriu, coordonând multe dintre etapele de producție. Ca atare, situația aceasta, dar și faptul că mulți actori, scenariști, scenografi, directori de imagine, compozitori și alți profesioniști creativi erau talentați au contribuit la conturarea unor tendințe specifice.

Fantezie și suprarealism: René Clair, Pierre Prévert și Jean Vigo

Înclinația franceză pentru fantezie din epoca filmului mut a continuat și la începutul anilor 1930. Tradiția suprarealistă s-a prelungit, de asemenea, în câteva opere, deși acestea nu erau la fel de violente sau de haotice precum *Câinele analuz/ Un chien andalou* sau *Vârsta de aur/ L'âge d'or,* ale lui Luis Buñuel (fig. 8.26, fig. 8.27).

Musicalurile timpurii ale lui René Clair, *Sub acoperișurile Parisului/ Sous les toits de Paris* și *A noastră e libertatea/ À nous, la liberté!* (fig. 9.28–9.30), au făcut ca acesta să devină cel mai cunoscut cineast francez. Provocările tehnice survenite la apariția sonorului l-au inspirat. *Milionul/ Le million* era un alt musical ingenios, având în centru urmărirea comică îndelungată a unui bilet la loterie, rătăcit în buzunarul unui palton greu de găsit. Clair a folosit efecte sonore diegetice în locul muzicii și multe mișcări de aparat. În plus, unele porțiuni ale urmăririi sunt puse în scenă în maniera filmelor franceze din anii 1910 (**fig. 13.1**). Filmul

Scanned with OKEN Scanner

include momente ludice cvasisuprarealiste, mai ales într-un magazin de amanet care servește drept paravan pentru activitățile infracționale ale bandei, unde niște cizme atârnând de sus, în cadru, sugerează cadavre spânzurate, și unde un manechin pare a ținti cu pistolul (**fig. 13.2**). Lupta finală pentru palton arată și sună de parcă personajele ar juca un meci de fotbal.

După ce a realizat două filme mai puțin interesante, Clair a plecat în Anglia, unde a făcut o comedie importantă, *Fantome de vânzare/ The Ghost Goes West* (1935). Neputând să revină în Franța din cauza războiului, a petrecut anii conflagrației la Hollywood. Deși a revenit în Franța, unde a mai realizat câteva filme până la jumătatea anilor 1960, acestea nu prea s-au ridicat la înălțimea originalității și a inventivității sale din această perioadă timpurie.

În 1932, Pierre Prévert a regizat un alt film cvasisuprarealist, *Afacerea e ca și făcută/ L'affaire est dans le sac*, pornind de la scenariul scris de fratele său, Jacques, poet și dramaturg important. Realizat cu un buget mic, cu decoruri refolosite de la alte filme, *Afacerea e ca și făcută* este o comedie anarhistă care urmărește, printre altele, niște persoane care vând, fură și poartă pălării inadecvate și pe fiica unui industriaș bogat, curtată de bărbați din clase sociale diferite. Filmul folosește un stil exagerat (**fig. 13.3**) pentru a întări excentricitățile intrigii. Deși după eșecul filmului, frații Prévert nu au mai putut realiza filme împreună vreme de un deceniu, Jacques a scris scenariul câtorva dintre cele mai importante filme franceze din această perioadă.

Jean Vigo, cel mai promițător tânăr cineast de la începutul anilor 1930, lucra, de asemenea, într-o cheie suprarealistă. El a început prin a regiza două documentare de scurtmetraj. Primul dintre ele, *Apropo de Nisa/ À propos de Nice*, se inspira din convenții ale genului simfoniilor orașului din cinematograful experimental (vezi *Documentarele lirice: simfonia orașului*, din Capitolul 8). Cadrele filmate cu camera ascunsă în timpul unui carnaval îi satirizau aspru pe turiștii înstăriți dintr-o stațiune franceză. Al doilea, *Taris* (1931), este un portret subacvatic liric al marelui înotător francez Jean Taris. Cele mai importante filme ale lui Vigo sunt *Nota zero la purtare/ Zéro de conduite* (1933) și *Atalanta/ L'Atalante* (1934).

Dintre cele două, *Nota zero la purtare* este un film explicit suprarealist, descriind viața de internat din perspectiva copiilor. Povestea sa fragmentară este compusă, în mare parte, din secvențe amuzante, înfricoșătoare sau încâlcite, care prezintă activitățile băieților, ca, de pildă, plimbarea cu trenul de la început, în care doi colegi se întrec în jocuri și farse. Majoritatea profesorilor sunt prezentați într-o cheie grotescă, cu excepția lui Huguet (**fig. 13.4**), care încurajează răzvrătirea băieților. Într-o noapte, ei încep sfidător o luptă cu pernele în dormitorul comun (**fig. 13.5**). Secvența de final prezintă patru băieți care pun la cale un act de rebeliune în timpul unei zile festive la școală. Conținutul anticlerical și antiautoritarist al filmului au dus la interzicerea lui; nu a fost arătat public până în 1945.

În *Atalanta*, Vigo prezintă povestea iubirii pătimașe a căpitanului unei șalupe care se căsătorește cu o femeie dintr-un sat de pe ruta lui de navigație. După o lună de miere scurtă, soția tânjește la ceva dincolo de rutina de pe șalupă. Intrigată de suvenirele exotice ale secundului, Père Jules, și ispitită de un vânzător ambulant, aceasta fuge la Paris. Deși soțul refuză să admită că îi este dor de ea (**fig. 13.6**), Père Jules dă, într-un final, de urma ei, și cuplul este reunit.

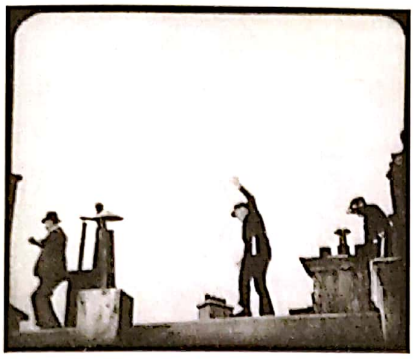
Vigo a murit în 1934, la vârsta de 29 de ani, și, în ciuda faptului că a realizat puține filme, este considerat unul dintre marii cineaști francezi. Moartea lui și faptul că frații Prévert nu au mai putut face alte filme au retezat impulsul suprarealist în cinematografia comercială franceză. În plus, plecarea lui Clair a făcut ca filmul fantastic să fie mai puțin marcant în Franța.

Producția cinematografică de calitate

Multe dintre filmele franceze importante din anii 1930 erau producții de înaltă calitate. Unele dintre ele erau adaptări literare, precum *Crimă și pedeapsă/ Crime et châtiment* (1935, Pierre Chenal), după romanul lui Fiodor Dostoievski. Doi actori de teatru renumiți, Pierre Blanchar și Harry Baur, îi interpretează cu brio pe Raskolnikov și pe Porfiriu, iar decorurile minuțioase de interior conțin mărci ale influenței expresionismului german.

Jacques Feyder, care lucrase pentru puțin timp în manieră impresionistă în anii 1920, s-a întors în Franța în 1932 după o scurtă ședere la Hollywood. Cel mai cunoscut film al lui din acest deceniu este *Chermeza eroică/ La kermesse héroïque* (1935), o comedie plasată într-un oraș flamand la începutul secolului al XVII-lea. Când se află vestea că ducele de Alba și trupele spaniole se îndreaptă către oraș, bărbații intră în panică și se ascund, însă femeile întâmpină armata invadatoare în casele (și în paturile) lor și organizează un festival. Încântat, ducele își cheamă înapoi trupele,

Scanned with OKEN Scanner



13.1. În *Milionul*, urmărirea de către poliție a unui hoț pe acoperiș dă naștere unei imagini care ar fi putut să se regăsească și într-o comedie Pathé cu fugăriri din 1907.

13.2. O juxtapunere suprarealistă comică dintr-un magazin de amanet, în care un criminal ascuns își ațintește pistolul către un intrus în *Milionul*.

13.3. Stil suprarealist în *Afacerea e ca și făcută* când un străin misterios îl ajută pe erou să urce în mașină pentru misiunea bizară de a fura o pălărie.

13.4. *stânga* În *Nota zero la purtare*, profesorul binevoitor Huguet îl imită în pauză pe Charlie Chaplin, spre încântarea elevilor.

13.5. *dreapta* Secvența luptei cu perne din *Nota zero la purtare* se încheie cu procesiunea triumfătoare în ralanti a elevilor, cu un acompaniament muzical redat parțial în ordine inversă.

cruțând orașul. El însuși de origine belgiană, Feyder a solicitat ca replicile clădirilor și costumelor de epocă să fie executate cu fidelitate până la amănunt (**fig. 13.7**).

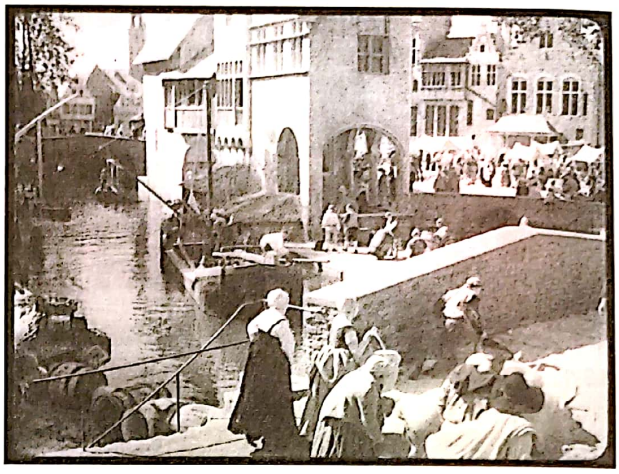
Chermeza eroică a fost interpretat drept un film care încurajează colaborarea cu inamicul într-un moment în care amenințarea fascistă era în creștere. În realitate, Feyder și Charles Spaak scriseseră scenariul la jumătatea anilor 1920, când filmele pacifiste erau în vogă. Nu au putut găsi un producător la vremea respectivă, iar momentul lansării s-a dovedit a fi inoportun. Filmul nu a fost bine primit nici în Franța, nici în Belgia, dar a fost extrem de popular în Germania și în Anglia și a fost premiat în Europa și în Statele Unite.

Nu la fel de renumit, dar mai reprezentativ pentru cinematografia franceză de calitate din anii 1930 este filmul lui Marc Allégret, *Lacul cu femei*/ *Lac aux dames* (1934). Intriga sa minimală are în centru un tânăr asediat de admiratoare care lucrează ca profesor de înot la un lac tirolez. Acesta fusese îndepărtat de lângă femeia iubită și o fată bogată și inocentă, care se îndrăgostește de el, îl ajută în cele din urmă să o recâștige. Ca în multe filme franceze din această epocă, povestea convențională este contrabalansată de imaginea calofilă (**fig. 13.8**) și de prezența vedetelor în distribuție; *Lacul cu femei* este filmul de debut al lui Jean-Pierre Aumont și al lui Simone Simon. În anii 1930, industria cinematografică număra multe staruri populare și actori secundari. Raimu, Michèle Morgan, Michel Simon și Jean Gabin s-au dovedit adesea populari și în străinătate, lucru rar pentru cinematografia franceză din anii 1920.

Sacha Guitry, autorul de succes al unor piese de comedie sofisticată și al unor texte de ficțiune, a început să lucreze în cinematografie, jucând, regizând și adaptându-și câteva dintre propriile texte. Criticii și cineaștii au condamnat aroganța cu care Guitry lua apărarea „teatrului filmat" pe care îl practica, însă mulți dintre ei împărtășeau deliciul publicului văzând aceste comedii istețe și bine construite. Dintre ele, se remarcă *Romanul unui trișor*/ *Le roman d'un tricheur* (1936), bazat pe un roman de-al lui Guitry despre un șarlatan care trișează la jocul de cărți. Guitry inovează prin faptul că povestea este narată de vocea escrocului, care interpretează toate vocile din dialoguri – atât pe cele ale femeilor, cât și pe ale bărbaților (**fig. 13.9**).

Scanned with OKEN Scanner

13.6. După plecarea soției, căpitanul de șalupă tulburat din *Atalanta* joacă table cu secundul Père Jules, înconjurat de suvenirele stranii ale lui Jules. Aceste obiecte bizare constituie principalul motiv suprarealist al filmului.



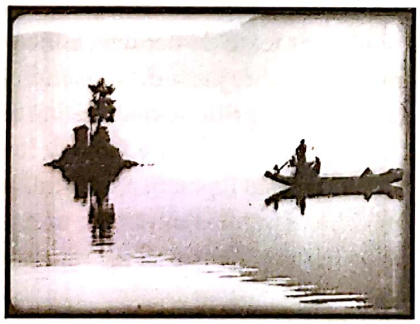
13.7. Lazare Meerson, cel mai mare scenograf francez din perioada interbelică, a creat un oraș flamand renascentist autentic pentru *Chermeza eroică*.

Emigranți în Franța

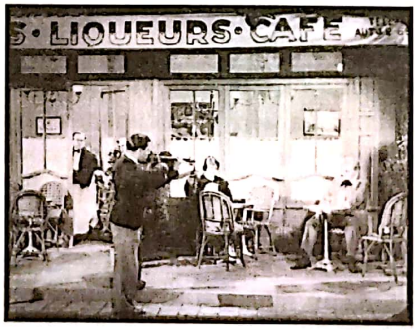
Destul de multe dintre filmele franceze de calitate din această perioadă au fost realizate de regizori străini, îndeosebi germani. Mulți cineaști germani și francezi lucrau atât în Berlin, cât și la Paris și, chiar și după ce mare parte din producția multilingvă fusese abandonată în favoarea dublajului sau a subtitrărilor, un număr mare de filme franceze erau în continuare refilmate în versiuni germane și viceversa.

G.W. Pabst a avut două sejururi de lungă durată în Franța. În timpul primei lui șederi, a regizat versiunea multilingvă a filmului *Don Quijote/ Don Quixote* (1933), care îl avea în rolul principal pe legendarul cântăreț de operă Feodor Șaliapin. După un periplu dezamăgitor la Hollywood, soldat cu un singur film, și acesta neremarcabil, Pabst a revenit în Franța, unde a regizat alte trei lungmetraje, toate melodrame. În *Drama din Shanghai/ Le drame de Shanghaï* (1938), eroina, Kay, este o solistă într-un club de noapte care lucrează de ani de zile pentru o bandă interlopă în Shanghai; atunci când fiica, plecată la studii de câțiva ani, vine să o viziteze, Kay încearcă să se reabiliteze, dar este nevoită să-l ucidă pe unul dintre membrii bandei, pentru ca fiica ei să poată fugi din China, odată ce țara este invadată de Japonia. Pabst s-a folosit de contextul exotic pentru a realiza un film noir eficient (**fig. 13.10**). S-a întors în Germania pentru a-și îngriji mama și a reluat munca în cinema în timpul războiului.

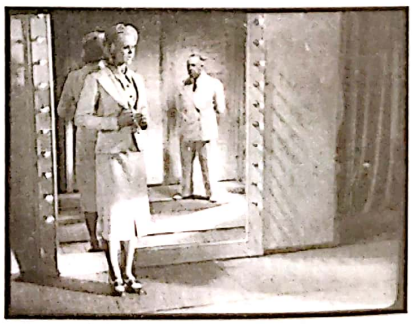
Max Ophüls a lucrat, de asemenea, cu regularitate în Paris de-a lungul anilor 1930, unde a regizat șapte



13.8. O locație picturală surprinsă în *Lacul cu femei*.



13.9. Rama povestirii din *Romanul unui trișor* este plasată într-un decor explicit teatral care înfățișează o cafenea la șosea, însă naratorul ne poartă printr-o serie de flashbackuri.



13.10. În *Drama din Shanghai*, Pabst a recreat atmosfera lumii interlope periculoase din Shanghai.

Scanned with OKEN Scanner

lungmetraje foarte romantice care semănau cu *Liebelei*. *Romanul lui Werther/ Le roman de Werther* (1938) este o adaptare după romanul lui Goethe despre o iubire damnată. Eroul se angajează ca funcționar într-un orășel, se îndrăgostește de Charlotte, logodnica superiorului său, și, la final, se sinucide (**fig. 13.11**). Ophüls a fugit în Statele Unite odată cu izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial.

Pentru Max Ophüls, Franța a fost o oprire intermediară în drumul său către Hollywood. Anatole Litvak, un evreu rus care lucrase o vreme în Germania, a fugit din calea naziștilor și a lucrat o perioadă scurtă în Franța. *Mayerling* (1936), povestea iubirii imposibile a unui prinț pentru o femeie de rând, a fost realizat într-un stil identic cu cel al producțiilor hollywoodiene foarte șlefuite și a fost foarte popular în străinătate. Actorii Charles Boyer și Danielle Darrieux au ajuns vedete internaționale; cei doi au plecat împreună cu Litvak pentru a lucra la Hollywood. După ce a părăsit Germania pentru a evita să lucreze sub regimul nazist, Fritz Lang a făcut, de asemenea, o oprire în Franța, unde a realizat o dramă fatalistă, *Liliom* (1934), înainte de a-și începe lunga ședere în Statele Unite. Billy Wilder, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt și alții au lucrat, în mod similar, pentru o perioadă scurtă în Franța înainte de a-și începe cariera la Hollywood.

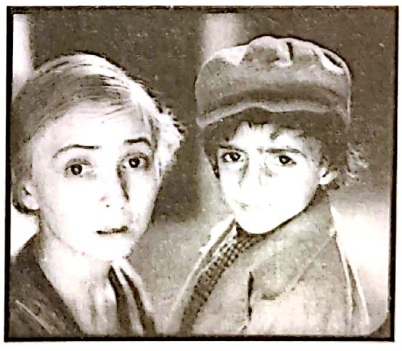
Realismul vieții cotidiene

În ciuda faptului că multe producții de prestigiu se bazau pe o tehnică foarte bine pusă la punct, pe povești de dragoste și pe distribuirea unor vedete, au existat câteva filme care punctau realismul vieții cotidiene. Dintre acestea, un film care iese în evidență este *Grădinița/ La maternelle* (1933), regizat de Jean Benoît-Lévy și Marie Epstein; asemenea filmului *Nota zero la purtare*, și acesta avea o viziune empatică față de copii. Benoît-Lévy, care lucrase în principal ca cineast de filme documentare, și Epstein, care realizase scenariul pentru trei dintre filmele regizate de fratele ei, Jean, în anii 1920, mai colaboraseră în prealabil la câteva lungmetraje mute pe teme sociale legate de copii. *Grădinița*, cel mai important film al lor, îi are în centru pe copiii neglijați și abuzați de la o grădiniță. O tânără femeie, Rose, educată, dar săracă, se angajează aici ca îngrijitoare și devine obiectul nevoii reprimate de afecțiune a copiilor, îndeosebi a lui Marie, abandonată de mama sa prostituată (**fig. 13.12**). Evitând să lucreze cu vedete sau în maniera extravagantă specifică studiourilor de cinema, Benoît-Lévy și Epstein au filmat într-o grădiniță muncitorească reală și au lucrat cu copii fără experiență de joc (**fig. 13.13**). Această poveste simplă a fost bine primită atât de publicul francez, cât și de cel străin. Ca urmare, Benoît-Lévy și Epstein au colaborat din nou, la *Itto* (1934), unul dintre puținele filme despre coloniile franceze din nordul Africii care se raportează respectuos la populația indigenă.

Un alt mare cineast era adeptul realismului. Asemenea lui Sacha Guitry, Marcel Pagnol era deja un dramaturg de mare succes, însă, spre deosebire de piesele de teatru ale lui Guitry, textele lui erau studii laxe de personaj. După ce a văzut *Melodia Broadwayului/ The*

13.11. Ophüls comentează acțiunea folosind mișcarea lui specifică de aparat în *Romanul lui Werther*, făcând o corecție în sus, până la crucifix, în momentul în care preotul îi spune lui Charlotte să respingă iubirea lui Werther.

13.12. În *Grădinița*, Marie o vede pe Rose ca pe o mamă, însă detestă relația de cuplu a acesteia cu directorul școlii.



13.13. Realism în *Grădinița*: Rose cu Fondant, un copil dintr-o familie abuzivă.

Scanned with OKEN Scanner

Broadway Melody, Pagnol a decis că filmele sonore erau modul ideal de a înregistra spectacole. A coordonat adaptarea cinematografică a spectacolului său de succes *Marius* (1931), regizată de Alexander Korda, care avea să revoluționeze curând cinematografia britanică în calitate de regizor al filmului *Viața privată a lui Henric al VIII-lea/ The Private Life of Henry VIII* (vezi *Exporturi de succes*, din Capitolul 11). După ce compania producătoare Paramount a refuzat să finanțeze o continuare, în ciuda faptului că filmul se bucurase de un enorm succes, Pagnol a produs pe cont propriu *Fanny* (1932, Marc Allegret). Cu banii obținuți din profituri, și-a înființat propria companie de producție, care a scos filme populare pe bandă rulantă. Cel de-al treilea film al trilogiei, *Cezar/ César* (1936), a fost regizat de Pagnol însuși.

Trilogia *Marius* urmărește în jur de 20 de ani din viețile celor trei protagoniști; multe secvențe au un nivel redus de acțiune, axându-se în schimb asupra văicărelilor și sporovăitului îndelungat al locuitorilor unui cartier maritim marsiliez. Deși ritmul lent deriva parțial din originile teatrale ale filmelor, Pagnol se ambiționa, de asemenea, să surprindă digresiunile și inflexiunile vocii specifice conversației cotidiane.

Succesul lui Pagnol de până atunci i-a permis ca în 1936 să-și deschidă propriul studio de producție în Marsilia. Actorii și membrii echipei erau aproximativ aceiași de la film la film, formând împreună „familia Pagnol". Aceștia locuiau și lucrau împreună în toate locațiile de filmare. O vorbă adesea citată de-a lui Pagnol era aceea că „universalul se obține stând acasă"*, iar cele mai de succes filme ale sale au fost realizate la finalul anilor 1930 și începutul anilor 1940, în regiunea Provence, în apropierea orașului natal, Marsilia. Filmele acestea erau mai puțin teatrale decât trilogia *Marius* și spuneau povești simple despre viața la sat. În *Nevasta brutarului/ La femme du boulanger* (1938), plecarea soției brutarului cu un alt bărbat îl determină pe acesta să nu mai facă pâine, iar sătenii se aliază ca să o aducă înapoi. *Iarba crudă/ Regain* (1937) celebrează fertilitatea solului, în timp ce un țăran singuratic și o femeie proscrisă se luptă să crească o familie și să îngrijească o fermă într-un sat părăsit (**fig. 13.14**).

REALISMUL POETIC

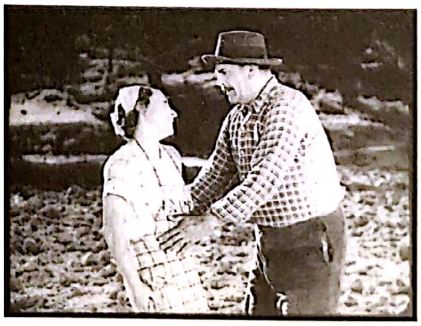
Multe dintre cele mai memorabile filme franceze din anii 1930 aparțin unei categorii cunoscute sub denumirea de *realism poetic*. Aceasta nu a fost o mișcare unitară, precum impresionismul francez sau mișcarea de montaj sovietică; a fost o tendință mai laxă. Filmele realismului poetic aveau adesea protagoniști care trăiau la marginile societății și erau fie șomeri din clase muncitoare, fie infractori. La capătul unei vieți marcate de dezamăgiri, aceste personaje precare primesc o ultimă șansă la iubire, ideală și intensă. În scurt timp, ei sunt dezamăgiți din nou, iar filmele se încheie fie cu deziluzia, fie cu moartea personajelor principale. Tonul predominant este cel al nostalgiei și al melancoliei.

Iubiți damnați și decoruri romantice

La începutul anilor 1930, au fost realizate câteva filme premergătoare realismului poetic. Am analizat deja filmul din 1930 al lui Jean Grémillon, *Micuța Lise/ La petite Lise* (fig. 9.26, 9.27), un exponent timpuriu grăitor pentru această tendință. Un condamnat eliberat din închisoare își regăsește fiica forțată să se prostituieze. Când tânăra devine, involuntar, complice la moartea unui cămătar, tatăl o protejează, luând vina asupra lui. Un alt film timpuriu care exemplifică această tendință este *Pensiunea Mimosas/ Pension Mimosas* (1934), al lui Feyder. Povestea filmului are în centru o femeie care conduce un internat și care se îndrăgostește de fiul ei adoptat. Încercările ei elaborate de a-l împiedica pe băiat să se îndrăgostească de altcineva duc la suicidul acestuia. Dincolo de intriga tragică, filmul se bazează pe conturarea precisă a tonului prin intermediul decorurilor – internatul din titlu, un cazino și alte locații au fost realizate de Lazare Meerson (care a construit decorul pentru *Chermeza eroică* și alte filme importante ale deceniului).

Realismul poetic a înflorit la jumătatea anilor 1930, iar cineaștii cei mai reprezentativi au fost Julien Duvivier, Marcel Carné și Jean Renoir.

Principala contribuție a lui Duvivier la această tendință a fost *Pépé le Moko* (1936), un film tipic



13.14. Celebrarea fertilității de către Pagnol: în timp ce cuplul seamănă câmpul în secvența finală din *Iarba crudă*, eroina îi dezvăluie soțului că este însărcinată.

* Citat în Pierre Lagnan, *Les années Pagnol* (Renens: Five Continents, 1989), p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

realismului poetic. Pépé este un gangster care se ascunde în cartierul rău-famat Casbah, din Alger, unde poliția nu îndrăznește să pătrundă ca să-l aresteze. Deși are deja o amantă, se îndrăgostește de o pariziancă sofisticată, Gaby, care vizitează cartierul pentru o aventură de-o noapte. Iubirea lor este fără speranță, pentru că Pépé nu poate părăsi cartierul fără să fie prins. Duvivier surprinde sentimentul de captivitate pe care bărbatul îl trăiește în Casbah, în ciuda faptului că cele mai multe cadre au fost turnate fie în studio, fie în sudul Franței (**fig. 13.15**). La final, Pépé se încumetă să fugă, ca să poată pleca din Alger cu Gaby. Este arestat în port și cere permisiunea să o privească pe femeie cum pleacă cu vaporul; după ce nava ajunge în larg, bărbatul se sinucide. Sfârșitul acesta fatalist este specific filmelor realismului poetic.

Pépé a fost interpretat de Jean Gabin, unul dintre cei mai populari actori din epocă și eroul captiv ideal al realismului poetic. Îndeajuns de arătos pentru a interpreta personaje principale în comedii lejere și drame, Gabin – distribuit în enorm de multe filme – era, de asemenea, plauzibil ca protagonist aparținând clasei muncitoare. A jucat în două filme realist-poetice importante ale lui Marcel Carné, *Suflete în ceață/ Quai des brumes* (1938) și *Noaptea amintirilor/ Le jour se lève* (1939).

În *Suflete în ceață,* Gabin îl interpretează pe Jean, un dezertor din Legiunea străină franceză care întâlnește o femeie frumoasă, Nelly (interpretată de Michèle Morgan, care forma alături de Gabin „cuplul ideal al epocii"). Cei doi se îndrăgostesc, însă ea este protejata unui gangster periculos. Deși Jean îl ucide pe gangster, acesta este împușcat la rândul lui de către un membru al bandei și moare în brațele lui Nelly. Imaginea cețoasă realizată de germanul Eugen Schüfftan și decorurile misterioase realizate de Alexandre Trauner, cu străzile pavate cu dale, umede de la ploaie, au creat acel aspect tipic realismului poetic.

În *Noaptea amintirilor*, Gabin joacă rolul principal, al lui François, un muncitor care comite o crimă și este ținut captiv de poliție la el în apartament. În timpul nopții, acesta își amintește circumstanțele care au dus la situația de față; vedem retrospectiv cum ticălosul de Valentin (bărbatul ucis) o sedusese pe tânăra inocentă de care François este îndrăgostit. Povestea simplă nu era la fel de importantă ca atmosfera amenințătoare, obținută în parte grație decorurilor lui Trauner (**fig. 13.16**). Versiunea sa de cartier muncitoresc, realizată în studio, ilustrează amestecul de stilizare și realism pe care îl întâlnim în realismul poetic. Muzica lui Maurice Jaubert se articulează ca un ritm simplu de tobă în secvențele de la început și de la final. Dincolo de toate, felul în care Gabin îl interpretează pe François așteptându-și gânditor sfârșitul ipostaziază eroul paradigmatic al realismului poetic (**fig. 13.17**). *Noaptea amintirilor* a fost lansat cu doar trei luni înainte ca Germania să invadeze Polonia. În timpul războiului, Carné avea să accentueze iubirea imposibilă și să estompeze tușele realiste în două dintre cele mai populare filme ale epocii, *Trubadurii diavolului/ Les visiteurs du soir* și *Copiii paradisului/ Les enfants du paradis.*

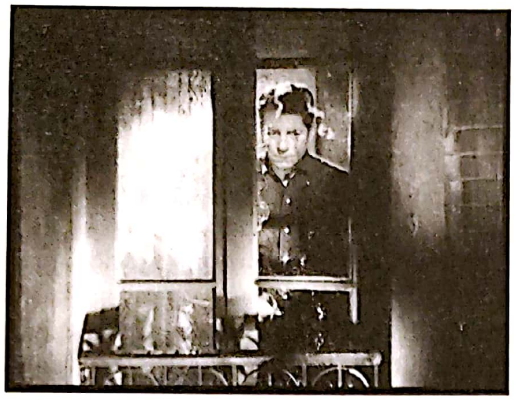
Explozia creativă a lui Jean Renoir

Cel mai important regizor al cinematografiei franceze din anii 1930 a fost Jean Renoir. Deși cariera lui cinematografică s-a extins din anii 1920 până în anii 1960, productivitatea din acest deceniu a regizorului

13.15. *Pépé le Moko* se folosește de decor pentru a sugera sentimentul de captivitate al eroului în cartierul Casbah din Alger.

13.16. Decorul înalt și subțire din *Noaptea amintirilor* accentuează izolarea eroului, captiv în apartamentul lui de la ultimul etaj.

Scanned with OKEN Scanner



13.17. Una dintre faimoasele imagini ale realismului poetic: în timp ce poliția îl pândește afară, François privește de la geam, înconjurat de urme de gloanțe (*Noaptea amintirilor*).

ilustrează un efort creativ remarcabil. A realizat o gamă largă de filme, dintre care unele în maniera realismului poetic. Primul lui film sonor, *Laxativul lui bebe/ On purge Bébé* (1931), era o farsă pe care Renoir o făcuse pentru a obține sprijin financiar pentru alte proiecte. Următorul său film a fost complet diferit și poate fi văzut ca un alt precursor al realismului poetic. *Cățeaua/ La chienne* (1931) urmărește un contabil-pictor amator nefericit în căsnicie; protagonistul ajunge să aibă o aventură cu o prostituată al cărei proxenet îl exploatează și îi vinde tablourile. Sfârșește prin a o ucide și devine un cerșetor vesel. *Cățeaua* a introdus multe elemente care aveau să caracterizeze opera lui Renoir, printre care mișcările de aparat de mare virtuozitate, cadrele mizanscenate în adâncimea câmpului și modificările abrupte ale tonului. Faptul că eroul își ucide amanta ar putea părea un final tragic tipic realismului poetic, însă acesta pur și simplu dispare într-o sărăcie autosuficientă. În mod asemănător, în ciuda stilului realist, Renoir începe și încheie filmul trăgând cortina unui spectacol cu marionete, subliniind astfel dimensiunea sa performativă.

Alte două filme notabile realizate de Renoir la începutul anilor 1930 au fost *Boudu salvat de la înec/ Boudu sauvé des eaux* (1932) și *Toni* (1935). *Boudu salvat de la înec* este povestea comică a unui vagabond salvat de la suicid de un vânzător de cărți burghez care încearcă, fără succes, să-l reabiliteze. Toni este un pierde-vară italian care vine în Franța pentru a lucra în mină. Se căsătorește cu proprietara imobilului în care locuiește, Marie, dar se îndrăgostește de Josefa, care se căsătorește, la rândul ei. Când Marie află adevărul, acesta încearcă să se sinucidă (**fig. 13.18**). Filmul lui Renoir a fost produs de Marcel Pagnol și a fost filmat în întregime în locație, în sudul Franței. Actorii, predominant niște necunoscuți, vorbeau în dialectul din regiune. *Toni* a devenit un precursor esențial al mișcării neorealismului italian (vezi Capitolul 16).

La jumătatea anilor 1930, Renoir a regizat câteva filme influențate de gruparea de stânga Frontul Popular. A realizat, de asemenea, un scurtmetraj liric, *O plimbare la țară/ Une partie de campagne* (1936), un film care calibrează cu grijă umorul și tragicul. O familie pariziană ia masa în aer liber, la un han de țară, și întâlnește doi tineri care le seduc pe soție și pe fiica adolescentă; spre încântarea soției și spre regretul atât al fiicei, cât și al băiatului care o curtează, cei doi se îndrăgostesc, dar trebuie să se despartă. De-a lungul filmului, Renoir transmite atât plăcerea evadării, cât și sentimentul pierderii ulterioare (**fig. 13.19**). Din cauza vremii nefavorabile, filmul nu a fost niciodată finalizat cu adevărat și a fost lansat abia în 1946, cu două generice care rezumau porțiunile lipsă.

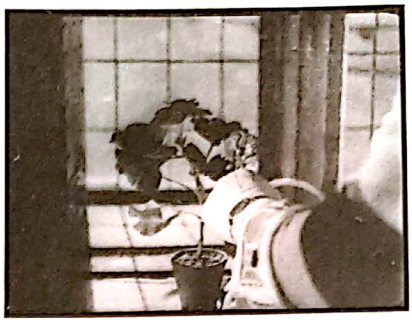
Filmul lui Renoir, *Iluzia cea mare/ La grande illusion* (1937), a adoptat o perspectivă pacifistă într-un moment când războiul cu Germania era tot mai probabil. Această dramă a prizonierilor francezi din Primul Război Mondial sugerează că legăturile de clasă sunt mai importante decât apartenența națională. Comandantul taberei germane, care aparține claselor superioare, și ofițerul francez se înțeleg mai bine decât se înțelege ofițerul cu subalternii lui francezi. Atunci când ofițerul francez își dă viața pentru ca o parte din soldații lui să poată evada, comandantul german culege singura floare din închisoare, filmul lăsând să se înțeleagă că clasa din care provin cei doi este pe moarte (**fig. 13.20**). Prin comparație cu aceștia, Maréchal și prietenul lui evreu Rosenthal, ambii din clasa muncitoare, capătă speranță prin faptul că evadează la final.

Acest contrast între clasa aristocratică aflată în declin și clasa muncitoare a reapărut într-o formă mai sarcastică în ultimul film realizat de Renoir în anii 1930, *Regula jocului/ La règle du jeu* (1939). Aici, un aviator faimos declanșează o încurcătură atunci când se îndrăgostește de soția unui aristocrat francez care, la rândul lui, încearcă să se despartă de amantă. Personajele acestea fac parte dintr-o adunare extinsă la castelul aristocratului. Amantlâcurile servitorilor creează o paralelă cu degringolada romantică din clasele superioare; de pildă, un braconier din zonă se angajează ca servitor la castel, unde încearcă de îndată să o seducă pe soția pădurarului. Numeroasele încurcături romantice ating un punct culminant în secvența amețitoare a petrecerii de la castel, unde personajele

Scanned with OKEN Scanner

13.18. O utilizare tipică lui Renoir a mizanscenei în profunzimea câmpului, atunci când Toni se apleacă peste Marie, după ce aceasta încercase să se înece, iar prietenul lui se îveşte în planul îndepărtat (*Toni*).

13.19. Şi aici Renoir foloseşte mizanscena în adâncime, atunci când unul dintre cei doi bărbaţi tineri deschide fereastra şi le priveşte pe soţie şi fiică cum se dau în leagăn, în curtea din *O plimbare la ţară*.



13.20. În *Iluzia cea mare*, comandantul von Rauffenstein culege ultima floare din tabăra lui de prizonieri, în semn de omagiu adus morţii ofiţerului francez.

intră şi ies vijelios din camere, legând şi încheind relaţii. În ciuda acţiunilor ridicole ale personajelor, nimeni nu devine antagonist. După cum remarcă unul dintre ei, „în lumea asta, ce e înfricoşător este că toţi au câte un motiv". Replica aceasta a fost adesea considerată emblematică pentru cinemaul lui Renoir, în care arareori întâlnim antagonişti – doar oameni falibili care reacţionează unii la ceilalţi.

În *Regula jocului*, Renoir a folosit decoruri complexe şi vaste, precum şi mişcări ample de aparat pentru a reprezenta interacţiunile constante ale personajelor (**fig. 13.21**). El s-a bazat în plus pe o tehnică ce avea să devină des întâlnită în anii 1940 şi după, *planul-secvenţă*, în care camera rămâne împreună cu un subiect fără intervenţia vreunei tăieturi de montaj, adesea mişcându-se pentru a urmări acţiunea o perioadă neobişnuit de lungă. De exemplu, în secvenţa petrecerii din *Regula jocului* există un cadru care include un travling înapoi şi înainte pentru a urmări două încurcături romantice în care sunt implicaţi bărbaţi geloşi (**fig. 13.22–13.28**). În harababură, în cele din urmă, cineva moare, iar cauza este muşamalizată de gazdă. Filmul sugerează că demodata clasă aristocratică este pe punctul de a pieri.

13.21. Decorul lung al holului castelului din *Regula jocului*, în care personajele intră şi ies în mod imprevizibil, dând senzaţia că toate camerele freamătă de agitaţie.

Regula jocului a fost un eşec la momentul lansării. Publicul nu a înţeles amestecul de registre şi filmul a fost perceput ca un atac la adresa claselor conducătoare. *Regula jocului* a avut premiera chiar înainte ca Franţa să intre în cel de-Al Doilea Război Mondial şi a fost interzis în scurt timp. Remontat în anii 1950, a câştigat rapid recunoaşterea critică.

Alţi colaboratori

În ciuda şubrezirii sectorului de producţie, cinematografia franceză din anii 1930 a produs multe filme importante, în parte mulţumită numărului mare de profesionişti talentaţi din industrie. Lazare Meerson a realizat decorurile pentru filmele lui Clair, *Sub acoperişurile Parisului* şi *A noastră-i libertatea*, şi pentru filmul lui Feyder, *Chermeza eroică*; tot el l-a instruit pe Alexandre Trauner, care a lucrat constant cu Carné. Mari compozitori francezi au lucrat, de asemenea, în cinema: Georges Auric a compus muzica pentru *A noastră-i libertatea*; Arthur Honegger a realizat coloana sonoră pentru *Crimă şi pedeapsă*; Joseph Kosma a compus muzica spectrală de pe coloana sonoră a filmului *O plimbare la ţară*. Maurice Jaubert a semnat muzica pentru *Nota zero la purtare, Atalanta, Afacerea e ca şi făcută, Suflete în ceaţă, Noaptea amintirilor* şi alte filme, înainte de moartea sa din 1940, în timpul invaziei germane. În mod similar, surprinzător de puţini scenarişti au colaborat la multe dintre filmele marcante ale acestui deceniu, dintre care cei mai importanţi au fost Charles Spaak (care a lucrat la mai multe dintre filmele lui Feyder şi ale lui Renoir) şi Jacques Prévert (care a lucrat la filmele lui Carné şi Renoir).

Scanned with OKEN Scanner

13.22. La începutul cadrului, îi vedem pe servitori la petrecere, urmărind distracția din afara cadrului. În centrul cadrului, paznicul de vânătoare (cu cască), care își bănuiește soția de infidelitate, privește înăuntru din hol (*Regula jocului*).

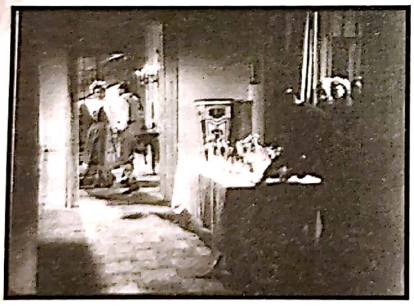
13.23. Aparatul face o mișcare de travling lateral spre dreapta ca să urmărească un servitor cu o tavă cu băuturi…

13.24. … în dreptul unui alt coridor, unde paznicul de vânătoare, din nou în centru, în spate, trage cu ochiul, sperând să-și prindă soția care calcă strâmb.

13.25. Pe măsură ce aparatul se îndepărtează, o întrezărim pe gazda beată, părând să cedeze seducției vecinului bogat.

13.26. Camera se deplasează și mai la dreapta, pentru a-l dezvălui pe bărbatul care o iubește, privind acest schimb, în timp ce în stânga cadrului reapare pădurarul, căutându-și soția.

13.27. În final, gazda și potențialul său amant dau să plece…



13.28. … și aparatul rămâne ațintit asupra lor, până când aceștia dispar în depărtare.

SCURT INTERLUDIU: FRONTUL POPULAR

În anii 1930, falia dintre partidele politice de dreapta și cele de stânga s-a mărit. Stângiștii s-au opus răspândirii elementelor fasciste în Franța. Înainte de 1934, partidele de stânga nu cooperau: Partidul Comunist Francez (Parti Communiste Français – PCF) lucra în contra socialiștilor mai moderați și atât unii, cât și ceilalți îi disprețuiau pe socialiștii radicali din clasa de mijloc. În mai multe țări, comuniștii au încercat de unii singuri să-i învingă pe fasciști. Însă în 1933 a devenit clar că Partidul Comunist German nu a reușit să prevină ascensiunea lui Hitler la putere.

În prima parte a anului 1934, scena politică franceză s-a schimbat rapid. Finanțatorul Serge Staviski a fost demascat drept un escroc care avea binecuvântarea unor oficiali de rang înalt ai guvernului. Protestele organizate de simpatizanți de dreapta au dat jos guvernul radical socialist. PCF a răspuns cu alte revolte și mai multe persoane au fost ucise. PCF a decis să conlucreze cu rivalii socialiști și în iulie s-a format un partid de coaliție denumit Frontul Popular. În toamna anului 1935, până și socialiștii radicali moderați erau acceptați în Front.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CINEMATOGRAFIA FRONTULUI POPULAR: *VIAȚA NE APARȚINE* ȘI *MARSILIEZA*

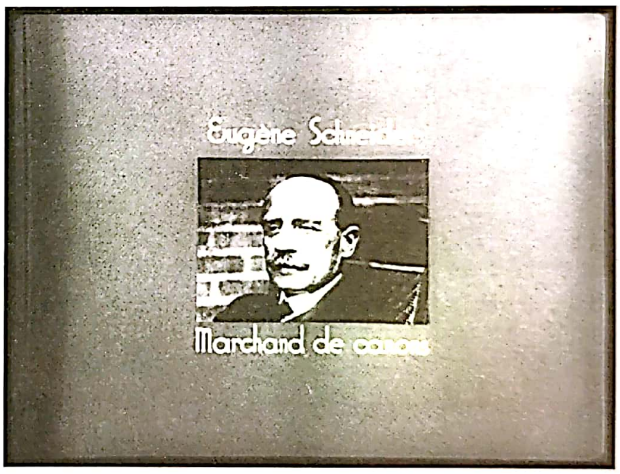
Viața ne aparține a fost realizat în prima parte a anului 1936, pentru a fi folosit în campania electorală a Frontului Popular. Filmul a fost finanțat în mare măsură prin colecte organizate la adunările Partidului Comunist și atât actorii, cât și echipa au lucrat pro bono. A fost filmat rapid, în aproximativ două săptămâni. Deși este adesea menționat ca un film de Renoir, cei care au lucrat la el subliniau că *Viața ne aparține* a fost un proiect colaborativ. Renoir a coordonat producția și a regizat câteva secvențe, în timp ce altele au fost regizate de Jacques Brunius, Jean-Paul Le Chanois și Jacques Becker. Finalizat cu câteva săptămâni înainte de alegerile din mai, filmul a fost proiectat în cadrul unor adunări și mitinguri ale Frontului Popular.

Viața ne aparține era inovativ atât la nivel formal, cât și în ceea ce privește condițiile de producție. Ducând mai departe amestecul de material înscenat și cel documentar folosit de Bertolt Brecht și Slatan Dudow în *Kuhle Wampe* (fig. 14.4), echipa lui Renoir a îmbinat cadre și documente în maniera unui colaj. Ceea ce începe ca un documentar despre Franța se dovedește a fi, de fapt, o prelegere înscenată într-o sală de clasă; îi urmărim pe câțiva dintre copii pe străzi, unde discută despre sărăcia în care trăiesc, iar o femeie se adresează direct camerei, transmițând un mesaj simplu. Sunt folosite și alte elemente, precum fotografiile, intertitlurile ocazionale, materialele de actualități și pancartele. Câțiva oficiali ai Frontului Popular apar în persoană, însă muncitorii și țăranii care îi sprijină sunt interpretați de actori cunoscuți. Într-o secvență, un ecran de cinema din spatele unui industriaș ilustrează ceea ce acesta spune (**fig. 13.29**). Mai târziu, un „album foto de familie" satirizează cele „200 de familii" ale Franței (**fig. 13.30**). La un moment dat, cineaștii arată materiale de actualități cu Hitler vorbind, însă îi înlocuiesc vocea cu lătratul unui câine.

Viața ne aparține a dispărut după alegerile din mai și o copie a sa a reapărut abia în 1969, moment în care filmul a fost aclamat pentru abordarea inventivă și a devenit extrem de influent.

Marsilieza este o epopee istorică despre evenimentele Revoluției Franceze care au dus la căderea monarhiei în 1792. Realizat pentru a sprijini Frontul Popular, filmul trebuia să fie finanțat printr-un sistem de subscripție: membrii unui mare sindicat, Confederația Generală a Muncii (Confédération Générale du Travail) urmau să cumpere cupoane care acopereau costul biletelor din momentul în care filmul era lansat. Însă nu s-au vândut îndeajuns de multe bilete, pentru că Renoir a înființat o companie

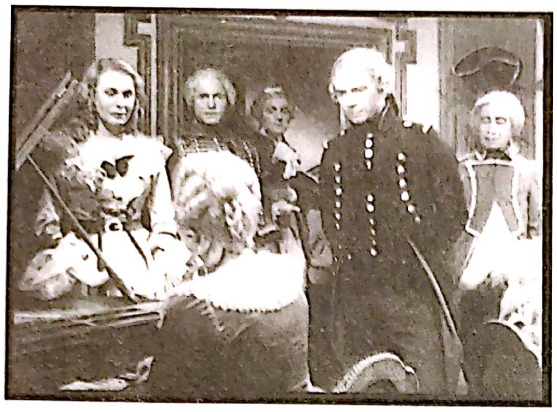
13.29. În *Viața ne aparține*, un industriaș se plânge că muncitorii au distrus niște echipament și au dat foc unor legume din piață, în semn de protest față de salariile mici și față de creșterea prețurilor; pe ecranul din spatele lui, un film arată secvențe de distrugere.



13.30. Cele „200 de familii" erau cele mai înstărite din Franța și erau blamate în mod uzual de simpatizanții de stânga pentru neajunsurile financiare ale țării. Aici, un „album de familie" satirizează o țintă reală, pe Eugène Schneider, un „negustor de tunuri" (*Viața ne aparține*).

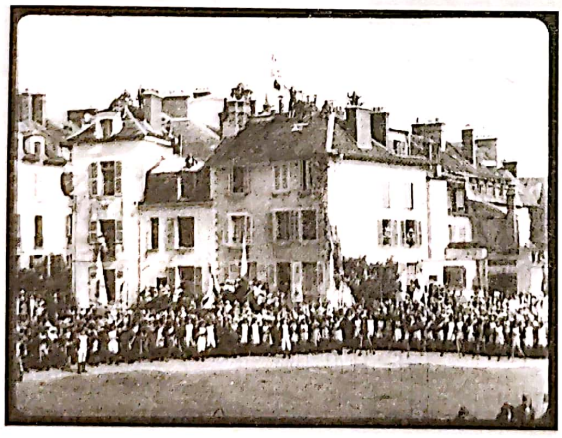
dedicată producției acestui film. Firma semăna cu numeroasele case de producție din Franța acestei perioade, care scoteau doar câte un film. *Marsilieza* a fost lansat comercial în prima parte a anului 1938, însă în acel moment sprijinul de masă pentru Frontul Popular deja dispăruse.

Filmul este neobișnuit prin felul în care a abordat istoria patriotică. Renoir a refuzat să îi reprezinte pe Ludovic al XVI-lea și pe aristocrații de la curtea

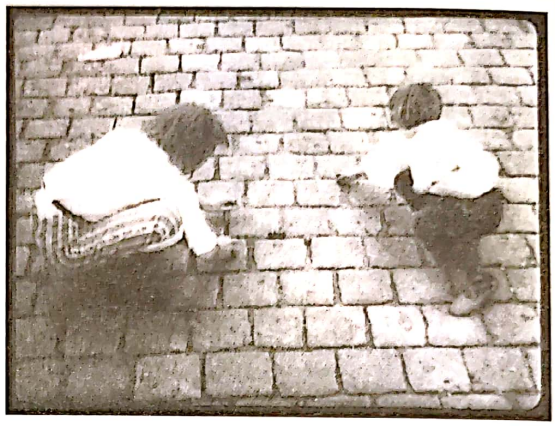


13.31. În *Marsilieza*, un grup de aristocrați francezi în exil ascultă un cântec nostalgic despre Franța.

13.32. O mișcare de travling începe cu niște copii care se joacă de-a mersul piticului (*Marsilieza*)...



13.33. ...după care camera se deplasează spre dreapta, de-a lungul unei mulțimi mari de oameni, care privesc spre dreapta...



13.34. ...face o pauză, ca să arate niște băieți care se joacă cu bile...

13.35. ...și se oprește asupra unui grup de bărbați care lovesc în porțile de la Palatul Tuileries – un eveniment care va duce la abolirea monarhiei franceze.

acestuia ca niște antagoniști de umplutură. I-a tratat în schimb cu respect, ca membri demni ai unei clase pe moarte, oarecum asemănător cu reprezentanții clasei burgheze din *Regula jocului* (**fig. 13.31**).

În loc să se concentreze asupra liderilor revoluției, filmul lui Renoir gravitează în jurul unei trupe de soldați din Marsilia care vin în marș la Paris, cântând cântecul de luptă care avea să devină imnul național. Din considerente similare, sunt distribuite puține staruri și rolurile principale sunt interpretate de actori minori care vorbesc cu accent regional. Cadrele lungi și mișcările de cameră îi permit lui Renoir să urmeze o abordare de jos în sus a istoriei, cuprinzând într-un singur plan atât momente triviale, cât și evenimente marcante (**fig. 13.32–13.35**).

Scanned with OKEN Scanner

În punctul acesta, recesiunea lovise deja puternic clasa muncitoare; numărul de șomeri atinsese recordul de 460 000 spre finalul anului 1935, iar salariile scăzuseră considerabil. Problemele economice și teama de fascism au dus la o victorie a Frontului Popular la alegerile din primăvara lui 1936. Socialistul Léon Blum a devenit șeful guvernului. Guvernul lui Blum a adoptat legi importante în sprijinul clasei muncitoare, între care norma de lucru săptămânală de 40 de ore și concediile plătite.

În ciuda acestui fapt, în cadrul Frontului Popular au apărut în curând scindări. În iulie 1936, atunci când a izbucnit Războiul Civil din Spania, Blum a vrut să sprijine cauza republicană, împotriva trupelor lui Francisco Franco. Grupurile de dreapta și câteva facțiuni ale Frontului Popular s-au opus acestei inițiative. Unele decizii economice controversate, precum propunerea de naționalizare a anumitor sectoare industriale, au generat și mai multe disensiuni, iar în iunie 1937, guvernul lui Blum a fost răsturnat.

Chiar dacă a avut o durată de viață scurtă, Frontul Popular a avut un efect notabil asupra cinematografiei. Deși atât comuniștii, cât și socialiștii produseseră câteva filme scurte de propagandă la începutul anilor 1930, aceștia și-au unit prima dată forțele în 1936. În ianuarie, Frontul Popular a format grupul numit Ciné-Liberté, cu scopul de a face filme și de a publica o revistă. Printre membrii grupului se numărau Jean Renoir, Marc Allégret (care regizase *Fanny* și *Lacul cu femei*), Jacques Feyder și Germaine Dulac. Ciné-Liberté a produs un film de lungmetraj pentru a fi folosit ca propagandă în cadrul următoarelor alegeri: *Viața ne aparține/ La vie est à nous.* Atât comuniștii, cât și socialiștii au continuat să realizeze câteva filme scurte de propagandă și documentare de-a lungul anilor 1930. Ultimul lungmetraj semnificativ a fost *Marsilieza/ La Marseillaise* (1938). Cum Renoir era cel mai de seamă regizor din grupul Ciné-Liberté, era firesc ca el să fie ales să coordoneze filmul colectiv *Viața ne aparține* și să regizeze *Marsilieza* (vezi caseta *Cinematografia Frontului Popular: Viața ne aparține* și *Marsilieza*, din acest capitol.)

Dincolo de participarea directă la realizarea câtorva producții, Frontul Popular a inspirat mai multe proiecte comerciale. Cele mai notabile au fost două filme despre cooperativele muncitorilor. *Crima domnului Lange/ Le crime de monsieur Lange* (1936), al lui Renoir, este despre viața dintr-o clădire care găzduiește deopotrivă apartamente, o spălătorie și o editură. Editorul, Batala, își exploatează muncitorii, își administrează necinstit afacerea și seduce o spălătoreasă inocentă. Atunci când Batala fuge de creditori, domnul Lange, unul dintre redactorii săi, îi conduce pe muncitori în demersul de reorganizare a editurii într-o cooperativă de succes.

Deși *Toni*, filmul anterior al lui Renoir, trata clasa muncitoare, *Domnul Lange* a fost filmul lui cel mai explicit de stânga de până atunci, explicând în parte de ce i s-a cerut lui Renoir să coordoneze *Viața ne aparține.* Este, totodată, unul dintre rarele cazuri în care Renoir a inclus un antagonist, pe monstruosul Batala. Renoir și-a folosit tehnica specifică pentru a sugera unitatea oamenilor din întreaga clădire prin elaborarea unui decor în jurul curții interioare centrale unde interacționează personajele. Mizanscena în adâncimea câmpului juxtapune evenimente din diferitele părți ale clădirii (**fig. 13.36**).

Filmul *Cinci prieteni/ La belle équipe*, al lui Julien Duvivier, începe cu cinci muncitori șomeri. O juxtapunere ironică îi arată pe doi dintre ei în fața unui afiș care promovează vacanța (**fig. 13.37**), într-un moment în care mulți oameni din clasa de mijloc nu-și puteau permite să plece din cartierele lor urbane deprimante. După ce câștigă la loterie, cei cinci stabilesc să deschidă o cafenea pe malul râului, lângă Paris, în regim de cooperativă. Există multe detalii care indică dimensiunea egalitaristă a proiectului: fiecare dintre cei cinci are o plăcuță deasupra patului pe care scrie „președinte", iar denumirea cafenelei este Chez Nous (La noi). Însă o serie de probleme fac ca doi dintre eroi să renunțe la proiect, iar un altul moare într-un

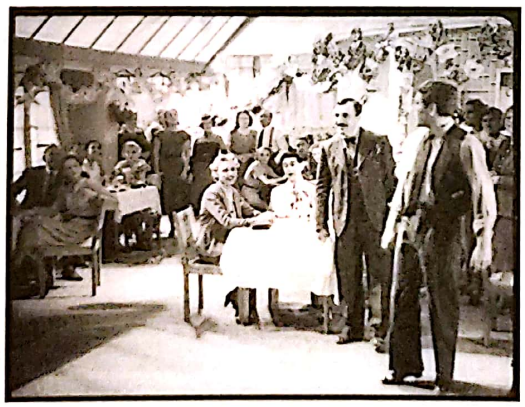
13.36. Mizanscena în adâncimea câmpului din *Crima domnului Lange* arată simultan personajele din apartamentul portarului în primul plan vizual, curtea în planul de mijloc și spălătoria în fundal.

Scanned with OKEN Scanner

accident, în timpul unei petreceri de la cafeneaua neterminată. Spre final, ultimii doi protagoniști rămași în viață își soluționează disputa iscată din gelozie din pricina unei femei și prezidează asupra marii deschideri a cafenelei Chez Nous (**fig. 13.38**). În realitate, Duvivier dorise un final nefericit, în care Jean îl omoară pe Charles din cauza femeii de care amândoi sunt îndrăgostiți și este arestat în timp ce stă la masă, în cafeneaua pustie (**fig. 13.39**). Producătorul însă a insistat ca finalul să fie unul fericit.

Intenția originală a lui Duvivier pentru finalul filmului *Cinci prieteni* sugerează că principalele filme inspirate de Frontul Popular nu se îndepărtau prea mult de realismul poetic. Deși ticălosul Batala este ucis în *Crima domnului Lange*, Lange și Valentine trebuie să plătească prețul pentru crimă fugind din Franța. *Cinci prieteni* s-ar fi încheiat cu cooperativa în ruină. Aspirațiile Frontului Popular sunt vizibile într-un mod mai puțin evident în filmele realismului poetic,

13.37. Jean și Mario, doi dintre protagoniștii șomeri din *Cinci prieteni*, stau în fața unui afiș care face reclamă unei vacanțe la munte („De ce să tremuri la Paris? Menține-ți sănătatea printre ninsorile eterne").



13.38. Charles și Jean, protagoniștii rămași în viață, introduc dansul final triumfalist care semnalează succesul cafenelei lor (*Cinci prieteni*).

care, deși sunt pesimiste, îi tratează cu respect pe eroii din clasa muncitoare.

CINEMATOGRAFIA ÎN FRANȚA SUB OCUPAȚIE ȘI REGIMUL DE LA VICHY

Situația în industria cinematografică

Atunci când Germania a declanșat Al Doilea Război Mondial prin invadarea Poloniei la 1 septembrie 1939, Franța și Marea Britanie și-au onorat angajamentele diplomatice și au declarat război Germaniei. Mulți cineaști francezi au fost mobilizați și producția a douăzeci de filme a fost întreruptă.

Însă Polonia a căzut rapid, iar englezii și francezii au făcut prea puține ca să prevină această situație. Lunile scurse între septembrie 1939 și mai 1940 încadrează *războiul ciudat* (*drôle de guerre*). În acest timp, două milioane de soldați francezi erau pe câmpul de luptă, doar că nu prea se lupta nimeni. Cei mai mulți credeau că blocada Aliaților avea să înfrângă Germania în cele din urmă. În octombrie 1939, s-a reluat producția de film, continuând de-a lungul războiului ciudat.

În aprilie și mai 1940, Germania a atacat din nou, ocupând Danemarca și avansând rapid pe teritoriile Norvegiei, al Olandei și al Belgiei. Pe 5 iunie, Germania a invadat Franța; fără să opună prea multă rezistență, Parisul a fost ocupat pe 14 iunie. Două zile mai târziu, a fost instalat un guvern francez de dreapta la Vichy, un oraș turistic. Porțiunea sudică a Franței a rămas zonă neocupată vreme de mai bine de doi ani, timp în care Guvernul de la Vichy s-a aflat la conducere, ca marionetă a nemților.

13.39. Cadrul pesimist de final al versiunii inițiale a filmului *Cinci prieteni*. Atunci când Jean este arestat pentru crima partenerului lui, acesta declară: „Totul s-a sfârșit. A fost o idee minunată".

Scanned with OKEN Scanner

Industria cinematografică a fost perturbată semnificativ de aceste evenimente. Evreii, stângiștii și alții au fugit în zona neocupată sau în străinătate. Feyder, de pildă, a făcut un film în sud și apoi a plecat în Elveția în 1942; nu a mai putut să lucreze ca regizor până după război. Renoir a lucrat în SUA de-a lungul anilor 1940. Unii refugiați au revenit în zona ocupată după ce s-a reluat producția în iunie 1941. S-au dezvoltat două industrii cinematografice separate.

Franța sub Guvernul de la Vichy Spre finalul anului 1940, Guvernul de la Vichy a înființat Comitetul de Organizare a Industriei Cinematografice (COIC – Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique) pentru a sprijini și pentru a controla industria de film. Producătorii trebuiau să se supună unui proces laborios de aplicații pentru a obține permisiunea de a face un film, iar cenzura instaurată de Guvernul de la Vichy era mai aspră chiar decât cea din zona controlată de germani. În plus, guvernul de dreapta făcea eforturi ca să-i elimine pe evrei din industria cinematografică.

Zona de sud a Franței avea doar câteva studiouri mici de producție, printre care cel al lui Pagnol din Marsilia. Echipamentul și pelicula se găseau greu și trebuiau obținute uneori de pe piața neagră. Producătorii se confruntau, în plus, cu lipsa finanțării. Până în mai 1942, filmele realizate în zona neocupată au fost interzise în zona germană, fiind prezente, astfel, doar pe piețele limitate din sudul Franței și în regiunea franceză din nordul Africii. Mai mult decât atât, în regiune erau foarte puțini investitori francezi.

Existau niște fonduri provenite clandestin de la surse evreiești și americane, sau în mod transparent de la investitori italieni. De pildă, firma franceză Discina avea legături strânse cu compania Scalera din Roma. Cele două firme au coprodus câteva filme importante, printre care *Legenda îndrăgostiților/ L'eternel retour* (1943), al lui Jean Delannoy, sau filmele lui Marcel Carné, *Trubadurii diavolului* (1942) și *Copiii paradisului* (1945, finalizat de Pathé după înfrângerea Italiei în război). Firmele italiene au investit în alte întreprinderi cinematografice în sudul Franței și au oferit, în plus, o piață de desfacere pentru anumite filme franceze.

COIC a contribuit la atenuarea problemelor financiare prin negocierea unor credite de stat cu dobândă mică pentru producție. Printre filmele realizate cu ajutorul unor astfel de credite s-au numărat filmele lui Grémillon, *Lumină de vară/ Lumière d'été* (1943) și *Cerul vă aparține/ Le ciel est à vous* (1944), și filmul lui Robert Bresson, *Îngerii păcatului/ Les anges du péché* (1943). COIC a încercat și să încurajeze producția de calitate cu un premiu anual de 100 000 de franci pentru cele mai bune filme. *Trubadurii diavolului* a obținut un astfel de premiu în 1942, iar *Îngerii păcatului* în 1943. Mai târziu, odată ce filmele din sud au fost permise în zona germană, au împărțit profiturile, de regulă mari, din timpul războiului.

Franța ocupată Situația în zona ocupată era destul de diferită față de cea din sudul Franței. La început producția de filme franceze nu a fost deloc permisă, iar embargoul asupra importului de filme americane, britanice și franceze din teritoriul condus de la Vichy a dus la monopolul germanilor asupra cinematografelor. Unele filme germane, ca, mai ales, infamul *Evreul Süss/ Jud Süss* (vezi *Atacul asupra inamicilor Reichului*, din Capitolul 12), au avut succes. Publicul prefera însă filmele franceze, iar prezența în săli a scăzut în 1941. În luna mai a acelui an, oficialii germani au permis reluarea producției franceze. Mulți cineaști care fugiseră au revenit în studiourile din Paris, mai bine dotate. Odată ce au reînceput să apară filme franceze noi în cinematografe, numărul de spectatori a crescut din nou. În lipsa concurenței din partea filmelor americane, producția franceză a ajuns chiar mai profitabilă în timpul războiului.

De ce au permis autoritățile germane producția de filme franceze? În primul rând, opinia dominantă din acel moment, atât printre germani, cât și în rândul multor francezi, era că Germania va câștiga războiul. Conducătorii acesteia plănuiau să construiască o „Nouă Europă", sub control german. Se presupunea că Franța va contribui la acea nouă ordine. Mai mult decât atât, un nivel ridicat al producției europene ar fi putut fi de folos Germaniei în a contracara hegemonia americană asupra piețelor globale, împlinind în acest fel – deși într-un spirit mai puțin cooperant – vechiul deziderat din anii 1920 al proiectului Film Europa. O industrie cinematografică franceză viguroasă putea, de asemenea, să demonstreze în fața altor țări ocupate beneficiile alianței cu germanii.

În plus, Germania investea în industria de film franceză. Investiția s-a realizat în mare parte prin compania germană Continental, înființată la Paris în 1940. Continental era o filială a companiei-mamut Ufa, care, după cum am văzut în *Regimul nazist și industria cinematografică* (Capitolul 12), devenise singura companie de producție de film centralizată din Germania. Dintre cele 220 de lungmetraje realizate în

Scanned with OKEN Scanner

ambele zone din Franța în timpul ocupației, 30 au fost produse de Continental. În aceeași perioadă, cel mai mare producător francez, Pathé-Gaumont, a realizat doar 14 filme. Majoritatea caselor de producție erau în continuare firme mici, realizând, în timpul războiului, între unul și opt filme. Continental, pe de altă parte, era integrată vertical, deținând propriile studiouri, laboratoare și cel mai mare lanț de cinematografe franceze; își lansa filmele prin filiala de distribuție Ufa la Paris. Continental a semnat contracte cu o serie de regizori și staruri franceze importante și a produs unele dintre cele mai populare – și mai controversate – filme din timpul ocupației.

Cenzura germană asupra filmelor franceze a fost surprinzător de tolerantă, urmărind cu precădere eliminarea trimiterilor la Statele Unite sau la Marea Britanie. Controlul oficial era însă strict într-o privință. S-au dat mai multe ordonanțe care să împiedice participarea evreilor în industria cinematografică, iar filmele antebelice cu actori evrei au fost interzise. De-a lungul războiului, în jur de 75 000 de evrei francezi au fost trimiși în lagărele de concentrare din Germania, și puțini dintre ei au supraviețuit. Însă cei mai mulți cineaști evrei reușiseră să fugă sau să se ascundă și au continuat să lucreze în clandestinitate.

Franța a rămas divizată până în noiembrie 1942, când Germania a ocupat porțiunea sudică, menținând regimul de la Vichy ca guvern-marionetă. Din acel moment, punctele de producție din sud au funcționat în mare parte ca locații de filmare pentru firmele pariziene.

Se presupune uneori că toți cineaștii francezi care au lucrat în Franța în timpul ocupației au colaborat cu inamicul. Mulți dintre aceștia au considerat însă că au menținut în viață industria franceză în timpul unei perioade extrem de dificile. Deși câteva filme reflectau idealuri fasciste, altele erau pro-franceze. Destul de mulți cineaști au făcut parte în secret din mișcarea de rezistență franceză. Exista un grup de rezistență dedicat cinematografiei, Comitetul pentru Eliberarea Cinematografiei Franceze (Comité de Libération du Cinéma Français); printre membrii săi se numărau regizorii Jean Grémillon și Jacques Becker și actorii Pierre Blanchar și Pierre Renoir.

Ofensiva militară a Aliaților care a dus în cele din urmă la înfrângerea Germaniei a început la finalul anului 1942. Din acel moment, rezistența franceză s-a extins. Bombardamentele Aliaților asupra Franței au lovit câteva locații care țineau de industria cinematografică; cinci studiouri au fost distruse și 322 de săli de cinema au fost avariate sau nimicite. Lipsa materialelor a împiedicat producția spre finalul războiului și aceasta a încetat cu totul până în iulie 1944. Cineaștii din mișcarea de rezistență au participat la revolta generală din august, filmând în secret eliberarea Parisului.

Unii cineaști bănuiți de colaboraționism au fost pedepsiți. Câțiva, precum Sacha Guitry și Maurice Chevalier, au făcut închisoare, dar au fost exonerați ulterior. Regizorului Henri-Georges Clouzot i s-a interzis o perioadă scurtă să mai lucreze, pentru că a făcut un film presupus antifrancez, *Corbul/ Le corbeau*. Pentru a vedea de ce s-au împărțit pedepsele astfel, trebuie să ne uităm la ce fel de filme au fost realizate în timpul ocupației.

Filmele din perioada ocupației

Majoritatea filmelor realizate în perioada ocupației erau comedii și melodrame similare celor apărute înaintea războiului. Cenzura din zona germană și din cea controlată de Guvernul de la Vichy i-a constrâns pe cineaști să evite subiecte legate de război sau de probleme sociale interne. La fel ca în Italia, norma era un „cinema al amuzamentului".

Cele mai notabile filme din această perioadă se încadrează în categoria filmelor de prestigiu, comparabilă cu cea a „tradiției calității", de mai târziu (vezi Capitolul 17). Camuflând condițiile precare în care erau realizate, aceste filme erau producții profesioniste, cu decoruri impresionante și mari staruri. Rupte de realitatea contemporană, ele transmiteau o stare de resemnare romantică. Unele filme însă – vagi alegorii ale dârzeniei franceze – puteau fi interpretate, de asemenea, ca trimiteri la ideea rezistenței în fața oprimării.

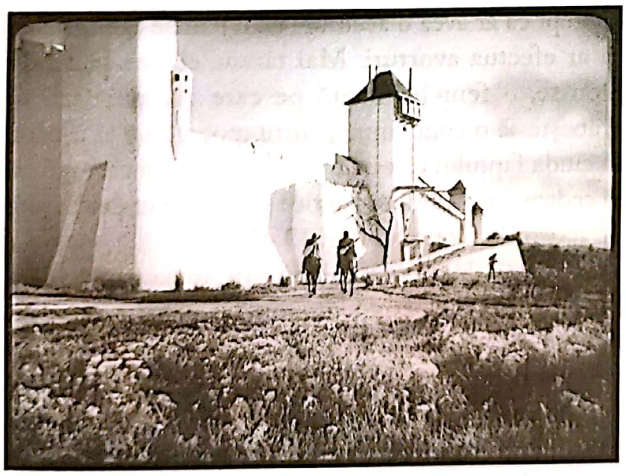
Probabil primul astfel de film a fost cel regizat de Christian-Jaque, *Asasinatul lui Moș Crăciun/ L'assassinat du Père Noël* (1941). Plasat într-un sat montan acoperit de zăpadă, filmul spune povestea unui cartograf, Cornusse, care îl interpretează în fiecare an pe Moș Crăciun pentru copiii localnicilor (**fig. 13.40**). În Ajunul Crăciunului, se petrec niște evenimente ciudate: o creatură sinistră fură din biserică osemintele unui sfânt, iar baronul orașului, întors după o absență misterioasă, o curtează pe fiica delicată a lui Cornusse. Totul se termină cu bine, cu vizita lui Cornusse care vindecă miraculos un băiat olog. Cornusse îi spune că o frumoasă adormită franceză va fi trezită într-o zi de un prinț fermecat. Deși *Asasinatul lui Moș Crăciun* a fost prima producție realizată de compania germană Continental, mesajul său

Scanned with OKEN Scanner

13.40. În *Asasinatul lui Moș Crăciun*, Cornusse îl interpretează pe Moș Crăciun pentru săteni, timp în care se petrec evenimente misterioase.

simbolic era, de bună seamă, ușor de descifrat pentru spectatorii francezi.

Marcel L'Herbier, care fusese o figură importantă în mișcarea impresionismului francez din anii 1920, a realizat cel mai personal film al său de după acea perioadă, *Noaptea fantastică/ La nuit fantastique* (1942). Eroul lui, un student sărac, lucrează într-o piață de legume pariziană și visează în fiecare noapte o femeie angelică îmbrăcată în alb. Într-o zi, femeia se perindă prin piață și îl ia cu ea într-o călătorie stranie printr-un club de noapte, un magazin fermecat și un azil de nebuni. Când acesta se trezește, femeia reapare și cei doi pleacă împreună definitiv într-un tărâm oniric. În *Noaptea fantastică*, L'Herbier a readus la viață tehnici subiective impresioniste, folosind sunetul inversat, ralantiul și efectele de ecran divizat, ca să ilustreze plăsmuirile onirice ale protagonistului. În mod similar, Pierre Prévert a reușit să reaprindă ceva din spiritul anarhist al filmului *Afacerea e ca și făcută*, în lungmetrajul lui din 1943, *Adio, Leonard!/ Adieu...Leonard!* Leonard, un hoț, trece printr-o serie de aventuri comice și sfârșește prin a abandona societatea, plecând cu prietenii săi într-o caravană.



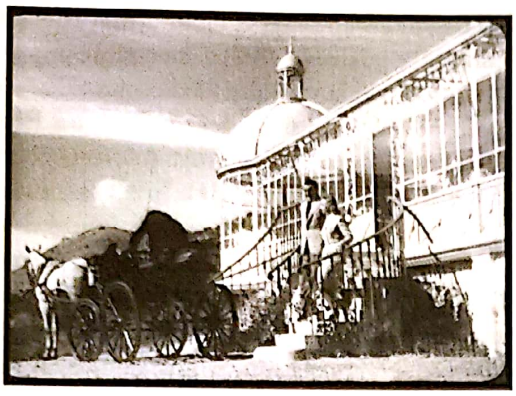
13.41. Emisarii diavolului se apropie de decorul castelului imens, în secvența de început a filmului *Trubadurii diavolului*.

Fantasticul escapist de o factură mai romantică, însă morbidă se poate observa în două filme importante din perioada de la mijlocul războiului. *Trubadurii diavolului* (1942), al lui Marcel Carné, un film de dragoste plasat în epoca medievală, folosește costume și decoruri laborioase (**fig. 13.41**). Însă, din cauza penuriei, multe costume de epocă erau făcute dintr-o pânză ieftină, iar recuziterii injectau otravă în fructele care trebuiau să apară în secvențele de banchet pentru ca figuranții să nu le mănânce. În *Trubadurii diavolului*, un bărbat și o femeie sunt trimiși de Diavol ca să-i ispitească pe locuitorii unui castel. Bărbatul se îndrăgostește de prințesa pe care trebuie să o seducă și, în final, Diavolul îi transformă pe amândoi în statui (**fig. 13.42**). Finalul a fost interpretat de mulți ca o alegorie la rezistența Franței în fața ocupației germane. Doi artiști evrei de renume au colaborat sub anonimat la acest film, și anume scenograful Alexandre Trauner și compozitorul Joseph Kosma.

O poveste asemănătoare de iubire imposibilă este de găsit în filmul *Legenda îndrăgostiților* (1943), al lui Jean Delannoy, cu un scenariu scris de Jean Cocteau, pornind de la legenda lui Tristan și a Isoldei. Cocteau a plasat povestea în contemporaneitate, însă pe o insulă pustie. Eroul, Patrice, o însoțește pe Natalie, viitoarea soție a unchiului său în vârstă. Însă, pentru că se îndrăgostește de ea, existența lui devine una damnată, în care vărul său malefic, Ahile, complotează împotriva lui. În cele din urmă, Patrice și Natalie, două personaje idealizate cu o frumusețe glacială, își acceptă moartea drept singura cale prin care pot continua să fie împreună. Fatalismul acesta este caracteristic multor filme franceze realizate în timpul ocupației.

13.42. Diavolul aude bătăile de inimă ale victimelor sale și își dă seama că nu a reușit să le subjuge de tot (*Trubadurii diavolului*).

Scanned with OKEN Scanner



13.43. O utilizare eficace a unui decor din locație, la munte, în filmul lui Grémillon, *Lumină de vară*.

13.44. Robert Bresson a folosit vestimentația în alb-negru a călugărițelor, în combinație cu un ecleraj și o compoziție atente, pentru a construi un stil vizual captivant în *Îngerii păcatului*.

În această perioadă se mai fac remarcate două proiecte realizate de Jean Grémillon, al cărui film, *Micuța Lise*, fusese un important film sonor timpuriu și o mostră incipientă a tendinței realismului poetic. În *Lumină de vară* (1943), un triunghi amoros cu protagoniști în vârstă – Cri-Cri, o dansatoare care în prezent conduce un hotel la munte; Patrice, un nobil local; și Roland, un artist alcoolic – este prezentat în contrast cu povestea de dragoste mai inocentă dintre un tânăr inginer, Julien, și o tânără femeie, Michèle. Decorurile (**fig. 13.43**) și actoria erau specifice perioadei. Ca urmare a reprezentării sordide a personajelor, filmul aproape că a fost interzis de autoritățile de la Vichy, care voiau personaje franceze puternice și integre.

Cel mai important cineast care și-a început cariera în timpul ocupației a fost Robert Bresson, al cărui prim film de lungmetraj, *Îngerii păcatului*, a apărut în 1943. Un film noir îndrăzneț plasat într-o mănăstire, acesta urmărește câteva călugărițe care încearcă să reabiliteze niște infractoare. Tema mântuirii spirituale, care avea să devină specifică filmelor lui Bresson, s-a cristalizat într-o formă matură, cu o călugăriță rebelă și o criminală care, în mod surprinzător, se sprijină reciproc să-și găsească pacea. Stilul vizual auster anticipa, de asemenea, filmele de mai târziu ale lui Bresson (**fig. 13.44**). Producția pentru următorul său proiect, *Doamnele din Bois de Boulogne/ Les dames du Bois de Boulogne,* a început spre finalul perioadei de ocupație, dar filmul nu a fost lansat până în 1945, la un an după eliberarea Franței. *Doamnele din Bois de Boulogne* seamănă pe alocuri cu filmele din perioada ocupației pentru că, și aici, narațiunea este detașată de societatea contemporană; protagonista este o femeie bogată care încearcă să se răzbune pe fostul iubit, păcălindu-l să se însoare cu o fostă prostituată.

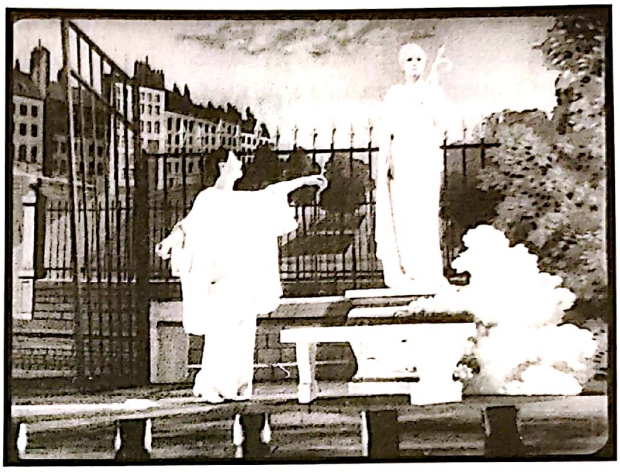
Probabil cele mai cunoscute filme din perioada ocupației sunt *Copiii paradisului* (1945), al lui Carné, și *Corbul* (1943), al lui Clouzot. *Copiii paradisului* a fost realizat în condiții deosebit de dificile, în perioada de penurie de la finalul războiului. O frescă amplă a lumii teatrale din Parisul secolului al XIX-lea (**fig. 13.45**), povestea urmărește încurcăturile romantice ale mai multor personaje, avându-i în centru pe artistul de pantomimă Baptiste Debureau și pe actrița Garance, a căror iubire neîmplinită se oglindește în rolurile lor de pe scenă (**fig. 13.46**).

La polul opus față de melancolia romantică ce traversează *Copiii paradisului* se află cinismul filmului *Corbul*. Intriga este plasată într-un orășel francez, unde niște scrisori malițioase, semnate cu pseudonimul „Corbul", scot la iveală diferite secrete despre cei mai respectați membri ai comunității. Temători, localnicii devin irațional de suspicioși. Protagonistul, doctorul Germain, primește o scrisoare în care este acuzat pe nedrept că ar avea o aventură cu o femeie căsătorită și că ar efectua avorturi. Mai târziu, el este sedus de Denise, o femeie tânără pe care comunitatea se grăbește să o condamne pentru moravurile ei ușoare, în ciuda faptului că este una dintre puținii care refuză să cedeze suspiciunilor isterice și acuzațiilor declanșate de scrisorile Corbului (**fig. 13.47**).

În 1943, la momentul lansării, tema neplăcută a filmului a dus la condamnarea lui pentru atitudini antifranceze, mai ales pentru că fusese produs de compania cu capital german Continental. De partea cealaltă, unii au susținut că filmul era un atac la adresa valorilor de dreapta pe care se sprijinea Guvernul de la Vichy. Dezbaterile aprinse din „afacerea Clouzot" au făcut ca, în 1945, cineastului să i se interzică să mai lucreze. Clouzot nu a mai regizat niciun film până în

Scanned with OKEN Scanner

13.45. Scenograful evreu Alexandre Trauner, lucrând pe ascuns la *Copiii paradisului*, a creat decoruri uriașe care reproduc cartierul cu teatre din Paris de la jumătatea secolului al XIX-lea.



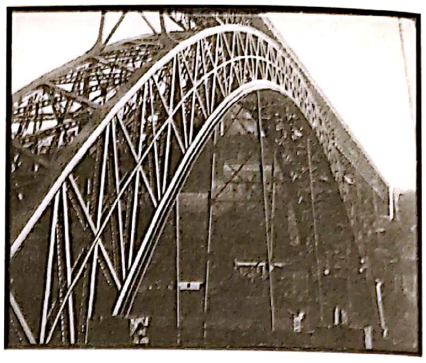
13.46. Pantomima dulce-amăruie în care joacă Pierrot, Colombina și Arlechin în *Copiii paradisului* sugerează sentimentul iubirii pierdute care traversează relațiile din film în afara scenei.

1947, când thrillerul realist și complex *Poliția judiciară/ Quai des orfevres* i-a reabilitat cariera.

Sfârșitul ocupației a adus multe schimbări pentru cinematografia franceză, printre care concurența reînnoită cu filmele americane de import. Cu toate acestea, cei mai mulți cineaști activi în timpul războiului au continuat să lucreze, iar structurile industriale descentralizate au supraviețuit și după război.

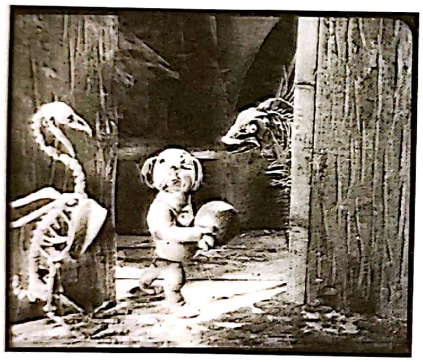
13.47. La înmormântarea uneia dintre victimele „Corbului", sătenii plimbă de la unul la celălalt o scrisoare anonimă malițioasă (*Corbul*).

Scanned with OKEN Scanner



CAPITOLUL 14

FILMELE DE STÂNGA, DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL ÎN PERIOADA 1930–1945



Perioada dintre începutul Marii Crize Economice și finalul celui de-Al Doilea Război Mondial a adus schimbări dramatice pentru cineaștii care lucrau în afara industriei comerciale *mainstream*. Dificultățile economice și tranziția la tehnologia sonoră au făcut ca lucrul în regim independent să fie foarte costisitor pentru cineaștii de film documentar și experimental. Unii au profitat de formatul mai ieftin, de 16 mm, însă cel de 35 mm era în continuare etalonul pentru exploatarea în cinematografe.

Ascensiunea fascismului, războaiele civile din China și din Spania și perspectiva conflictului global i-au determinat mulți cineaști, adesea cu simpatii de stânga, să facă filme dintr-o perspectivă angajată politic. Revoluția Rusă avusese loc îndeajuns de recent încât comuniștii din multe țări să spere că vor avea loc revolte similare în întreaga lume. Unii dintre ei, care au început prin a face filme lirice, s-au îndreptat către documentare, înregistrând evenimente istorice semnificative. La început, filmele politice tindeau să fie pacifiste, echivalând militarismul cu agresiunea imperialistă. Mai târziu, când generalul Francisco Franco a încercat să impună un regim fascist în Spania și când alte puteri ale Axei au început să invadeze state învecinate, simpatizanții de stânga au sprijinit războiul împotriva lor.

RĂSPÂNDIREA CINEMATOGRAFULUI POLITIC

De-a lungul anilor 1920 și 1930, filmele sovietice, și mai cu seamă cele care făceau parte din mișcarea filmelor de montaj i-au electrizat pe spectatorii din întreaga lume. Unii dintre ei erau interesați cu precădere de inovațiile

Scanned with OKEN Scanner

stilistice, în timp ce alții au văzut în aceste filme niște modele pentru un cinema de stânga. În opera cineaștilor angajați politic se putea citi influența sovieticilor. Astfel, deși produse în țări diferite, filmele de stânga din epocă adesea seamănă între ele.

Statele Unite ale Americii

Cineaștii activiști din SUA au început prin a confrunta problemele sărăciei și rasismului. În anii 1920, diverse grupuri comuniste produseseră câteva documentare, însă prima asociație organizată a fost constituită în 1930. Câțiva cinefili din New York s-au alăturat unei organizații comuniste de fotografi pentru a înființa Liga Muncitorilor din Film și Fotografie (Workers' Film and Photo League). (S-a renunțat curând la cuvântul „muncitori" din denumire). În scurt timp, s-a consolidat o rețea națională de ligi de film și fotografie care lucrau împreună la realizarea de buletine de actualități, difuzate ulterior la adunările socialiste. Cineaștii nu erau plătiți, iar costurile erau acoperite prin donații, acte de binefacere și proiecții de filme clasice. Ligile se foloseau de camere din epoca filmului mut, cumpărate ieftin după apariția sonorului. Filmele lor de început surprind demonstrațiile, grevele și marșurile foamei care aveau loc în țară. (**fig. 14.1**).

Printre membrii Ligii de Film și Fotografie din New York se numărau Paul Strand și Ralph Steiner, care făcuseră documentare lirice (filmul *Manhattan/ Manhatta* al lui Strand) și filme abstracte (filmul H_2O al lui Steiner) în anii 1920 (vezi *Documentarele lirice: simfoniile orașului*, din Capitolul 8). Fotografa Margaret Bourke-White și Thomas Brandon, care avea să devină mai târziu un distribuitor important pentru filmele realizate pe 16 mm prezentate de asociațiile de cinema și de universități, s-au alăturat grupului. În plus, membrii ligilor țineau prelegeri la adunări de stânga, publicau texte critice la adresa Hollywoodului și organizau proteste împotriva difuzării de filme naziste.

De-a lungul anului 1935, filiala din New York a publicat pentru scurtă vreme un buletin informativ, „Filmfront", care conținea traduceri ale unor eseuri scrise de teoreticieni și critici de stânga, printre care și Dziga Vertov. Un raport al ligilor din 1934 prezenta explicit legăturile cu teoria cine-ochiului (vezi *Filmele documentare cresc în importanță*, din Capitolul 8): „Din punct de vedere intelectual și social, Ligile de Film și Fotografie aveau la bază filmele sovietice... la fel cum cinematografia sovietică a început cu cine-ochiul și a crescut organic de acolo... și ligile au început cu documente informative simple, cu fotografierea evenimentelor așa cum apăreau în fața camerei, în acord cu natura revoluționară a mediului, exploatat într-un mod cinematografic revoluționar"*.

Până la jumătatea anilor 1930, unii membri s-au îndreptat însă spre proiecte mai ambițioase, iar în 1937 ligile erau deja pe moarte.

În 1935, mai mulți cineaști au părăsit ligile ca să fondeze un colectiv extins, Nykino (termenul rusesc pentru „cinema acum"), a cărui denumire sugera dorința lor de a imita cinematograful sovietic. Nykino a realizat doar câteva filme, printre care și documentare și o satiră remarcabilă la adresa falselor promisiuni făcute populației sărace în timpul Marii Crize Economice. *Tartă în cer/ Pie in the Sky* (1934) avea loc în mare parte într-o groapă de gunoi în care actorii improvizau scheciuri contra Bisericii și a instituțiilor statului (**fig. 14.2**). În prima parte a anului 1937, Nykino a fost transformat într-o organizație nonprofit, Frontier Films. Timp de câțiva ani, Frontier a realizat cu oarecare succes documentare mai lungi care aveau o imagine impresionantă, mulțumită, printre altora, lui Steiner și Strand. Steiner a fost director de imagine la filmul *Oamenii din Cumberland/ People of the Cumberland* (1938, regizat de Sidney Meyers și Jay

* Citat în Vlada Petric, *Soviet Revolutionary Films in America (1926–1935)*, (teză de disertație nepublicată, New York University, 1973), p. 443.

14.1. *stânga Buletinul muncitorilor: Ediție specială pe tema șomajului/ Workers Newsreel: Unemployment Special* (1931, editat de Leo Seltzer) documenta foametea răspândită și protestele împotriva măsurilor guvernului, ca acest marș al docherilor.

14. 2. *dreapta* Doi bărbați fără adăpost ironizează sistemul de asistență socială în *Tartă în cer*.

Scanned with OKEN Scanner

Leyda), despre constituirea de sindicate în regiunea montană Cumberland.

Ultimul și cel mai lung film produs de Nykino a fost *Pământ natal/ Native Land*, realizat spre finalul anilor 1930, însă nelansat până în 1942. A fost regizat de Strand și Leo Hurwitz și filmat de Strand. *Pământ natal* e un pseudo-documentar care reînscenează episoade reale din lupta muncitorilor cu forțele opresive ale capitalismului. Într-unul dintre ele, niște arendași care încearcă să se organizeze și să obțină prețuri mai mari pentru bumbac sunt urmăriți de o poteră; un fermier afro-american și unul alb fug împreună și sunt împușcați. Incidentul punctează cum muncitori de rase diferite trebuie să coopereze ca să se apere. Alte episoade prezintă activități sindicale pacifiste oprite de poliție sau de spărgătorii de grevă ai companiei **(fig. 14.3)**.

Cinematograful de stânga a decăzut în anii 1940, când presiunile anticomuniste au crescut și intelectualii au obiectat la adresa epurărilor lui Stalin și a proceselor înscenate. De teamă față de răspândirea fascismului, comuniștii au decis, de asemenea, să sprijine guvernul american în timpul războiului. Unii foști membri ai ligilor de film și fotografie au lucrat la documentare finanțate de stat și de corporații.

Germania

În Germania filmele angajate de stânga au început să apară destul de devreme pentru că a fost prima țară care importase filme sovietice, în anii 1920. În plus, Partidul Comunist și alte grupuri de stânga din Germania au devenit mai active pe măsură ce naziștii câștigau teren spre finalul anilor 1920 și începutul anilor 1930.

În 1926, Organizația Internațională de Salvare a Muncitorilor (Internationale Arbeiter-Hilfe), o organizație comunistă care își propunea să contribuie la extinderea URSS, a fondat Prometheus, o companie care avea să distribuie filme sovietice. Prometheus a avut un succes imens în 1926 cu *Crucișătorul Potemkin/ Bronenoset Potiomkin* (vezi Capitolul 6) și a lansat ulterior multe filme de import. De-a lungul anilor 1920, Prometheus a produs, de asemenea, filme germane, printre care *Drumul mamei Krause/ Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929), al lui Piel Jutzi. Deja în acest moment Germania suferea serios din pricina creșterii ratei șomajului, ca urmare a Marii Crize. Filmul lui Jutzi înfățișează în cele mai sordide detalii viața unei familii captive într-un apartament minuscul; atunci când fiul este arestat pentru furt, după pierderea locului de muncă, mama lui se sinucide. Doar sora acestuia, care se alătură unei demonstrații comuniste împreună cu logodnicul ei, mai putea insufla speranță pentru societatea germană. Titlul filmului era un comentariu ironic la adresa stării deplorabile a oamenilor săraci, pentru care suicidul părea o cale spre „fericire"*.

Prometheus a produs, de asemenea, cel mai remarcabil film comunist german din epocă, *Kuhle Wampe* (1932, Slatan Dudow), denumit astfel după tabăra de muncitori în care se întâmplă acțiunea. Scenariul a fost scris de Bertolt Brecht, dramaturgul de stânga care inventase „teatrul epic" și a cărui piesă *Opera de trei parale* se bucurase recent de un enorm succes. Brecht credea că spectatorii de teatru ar trebui să se simtă detașați de acțiunea de pe scenă pentru a se putea gândi la implicațiile evenimentelor. Această idee este pusă în practică în *Kuhle Wampe*, care vorbește despre șomaj, avort, situația femeilor și alte probleme, într-un șir de episoade din viața unei singure familii. După mai multe luni în care nu reușește să găsească un loc de muncă, fiul se sinucide (**fig. 14.4**). La final, fiica familiei, aproape abandonată de logodnic după ce rămâne însărcinată, găsește sprijin prin activitățile tineretului comunist, iar familia începe să aibă o viață cât de cât normală în colonia șomerilor Kuhle Wampe. Intertitlurile, cântecele compuse de Hanns Eisler și o secvență lungă cu o competiție sportivă comunistă de tineret contribuie la aerul de discurs politic al filmului.

Prometheus a dat faliment în 1932, iar un alt producător a finalizat *Kuhle Wampe*. Însă, în acel punct, cinematograful comunist ducea o luptă deja pierdută. Naziștii au venit la putere în 1933, iar Brecht și Eisler au ajuns amândoi să lucreze în cinematografia hollywoodiană, unde abordarea lor nu se prea potrivea.

Belgia și Olanda

În Belgia, care suferise de pe urma unei lungi ocupații germane în timpul Primului Război Mondial, cineaștii de film documentar și experimental au avut o reacție promptă la răspândirea fascismului. Charles Dekeukeleire, care jonglase îndrăzneț cu narațiunea în filmele sale mute (vezi *Narațiunea experimentală*, din Capitolul 8), a început să facă film politic odată cu *Flacăra albă/ Flamme blanche* (1931). Filmul îmbina material documentar de la un miting comunist cu

* Traducerea *mot à mot* a titlului filmului este „Drumul spre fericire al mamei Krause". (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

14.3. Un cadru înscenat construit în profunzimea câmpului din *Pământ natal*, care arată câțiva polițiști cum pândesc amenințător în prim-plan în timp ce pun capăt unei demonstrații pașnice a greviștilor.

secvențe înscenate cu poliția care prinde un tânăr protestatar ascuns într-un hambar (**fig. 14.5**).

Prietenul lui Dekeukeleire, Henri Storck, a inițiat în 1920 un cineclub în orașul lui natal, stațiunea belgiană de la malul mării, Ostende. Și el realizase deja câteva documentare poetice și simfonii ale orașului, printre care *Imagini din Ostende/ Images d'Ostende* (1929). Ulterior, cariera lui a luat o turnură politică. În 1932, a realizat un documentar de compilație pacifist antifascist, *Povestea unui soldat necunoscut/ Histoire d'un soldat inconnu.* Montajul lui Storck juxtapunea imagini de arhivă cu lideri guvernamentali și religioși care sprijineau armata și imagini care comentau cu ironie și amărăciune instigarea la război.

14.5. O compoziție din *Flacăra albă* influențată de școala sovietică, având o încadratură contraplonjată dinamică, ce izolează capul unui polițist amenințător de fundalul gol al cerului.

14.4. Tehnica lui Brecht de distanțare a publicului față de acțiune este exemplificată în *Kuhle Wampe* după suicid, când o vecină se întoarce spre cameră și repetă ironic propoziția folosită anterior într-un intertitlu: „Un șomer în minus".

Cineastul olandez Joris Ivens –, care făcuse, de asemenea, parte dintr-un cineclub și realizase filme abstracte și simfonii ale orașului în anii 1920 (vezi *Documentare lirice: simfoniile orașului*, din Capitolul 8) – a devenit mai implicat politic. După succesul înregistrat cu *Podul/ De brug* și cu *Ploaia/ Regen*, a fost invitat să facă un documentar despre industria oțelului, *Cântecul eroilor/ Pesn o geroiah* (1932), în Uniunea Sovietică. Apoi Henri Storck a fost invitat de un cineclub de stânga din Bruxelles să facă un film care să denunțe modul opresiv în care erau tratați minerii din regiunea Borinage din Belgia și i-a propus lui Ivens să colaboreze.

Rezultatul acestei colaborări este filmul *Borinage/ Misère au Borinage* (1933). Storck și Ivens au făcut filmul pe ascuns, ferindu-se de autorități, ca să-i poată filma pe muncitorii care reînscenau ciocniri cu poliția, evacuări și marșuri (**fig. 14.6**). *Borinage* a fost interzis în Belgia și Olanda, însă a fost vizionat de mulți

14.6. Muncitori care plimbă un portret artizanal al lui Karl Marx în timpul unei secvențe de demonstrație în *Borinage*.

Scanned with OKEN Scanner

spectatori în cadrul cinecluburilor. Ivens a revenit în Olanda pentru a realiza un alt film despre exploatarea muncitorilor, *Pământ nou/ Nieuwe gronden* (1934), în care arată cum mii de muncitori care contribuiseră la construcția de diguri erau disponibilizați peste noapte. Ulterior, cariera remarcabilă a lui Ivens l-a purtat în întreaga lume, unde avea să filmeze evenimente de stânga de-a lungul următoarelor decenii.

Marea Britanie

Cinecluburile și grupurile de cineaști socialiste erau extrem de active în Marea Britanie. Aceasta se datora în parte legilor stricte care reglementau cenzura, interzicând proiecțiile publice de filme sovietice și de stânga. Spre finalul anului 1929, mai multe sindicate comuniste au înființat Federația Asociațiilor Cinematografice Muncitorești (Federation of Workers' Film Societies), care distribuia copii de 35 mm ale unor filme germane și rusești pentru proiecții necomerciale.

Însă în scurt timp a devenit clar că echipamentul de 16 mm era mai adecvat pentru acest demers. Consiliul Filmului Socialist (The Socialist Film Council), fondat în 1933, și Mișcarea Muncitorilor din Teatru (Workers' Theater Movement), fondată în 1934, au fost înființate pentru a distribui atât filme de import, cât și filme britanice în copii de 16 mm. Liga Muncitorilor din Film și Fotografie și Institutul de Film Progresist (Progressive Film Institute) au fost înființate pentru a coordona producția și distribuția.

Majoritatea filmelor produse de aceste grupuri au fost realizate de simpatizanți de stânga care nu făceau parte din clasa muncitoare, cu excepția lui Alf Garrard, tâmplar și cineast amator. În urma unei greve de succes organizate de sindicatul său, acesta a primit sprijin din partea Ligii Muncitorilor din Cinematografie și Fotografie pentru a filma pe ascuns secvențe de muncă reală în construcții pe care le-a îmbinat cu cadre care reînscenau greva, cu ajutorul colegilor lui muncitori (**fig. 14.7**). Filmul *Construcție/ Construction* era menit să promoveze sindicalizarea. Zeci de filme din această perioadă documentează șomajul, marșurile, grevele și alte aspecte ale luptelor muncitorilor.

La jumătatea deceniului a avut loc o schimbare în cinematograful politic britanic. În 1935, Partidul Comunist Internațional și-a schimbat programul politic. În loc să se mai concentreze asupra luptei de clasă, partidul îi încuraja pe simpatizanții de stânga din întreaga lume să se opună răspândirii fascismului. Acest fapt a influențat parțial grupurile europene care, în a doua jumătate a anilor 1930, au reacționat la două războaie civile: din Spania și din China.

Cinematografia internațională de stânga la finalul anilor 1930

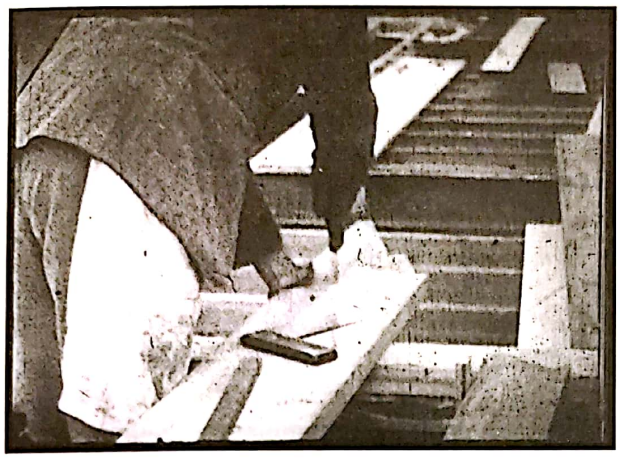
Războiul Civil din Spania a început în 1936, când liderul fascist Francisco Franco a declanșat o insurecție împotriva guvernului republican ales. În timp ce Hitler și Mussolini îl susțineau pe Franco, Statele Unite, Marea Britanie și Franța nu au intervenit cu sprijin militar, iar URSS i-a ajutat pe cei loiali guvernului spaniol. Inegalitatea conflictului i-a determinat pe mulți voluntari să se ralieze cauzei Spaniei republicane, ajungând fie să lupte, fie să ofere asistență victimelor războiului.

Cineaștii sprijineau cauza. Operatorul Roman Karmen a filmat actualități la fața locului, iar materialul acestuia a fost montat mai târziu de Esfir Șub (vezi *Filmele documentare cresc în importanță*, din Capitolul 8) într-un lungmetraj de compilație, *Spania/ Ispaniia* (1939). Casa de producție de stânga americană Frontier a realizat *Inima Spaniei/ Heart of Spain* (1937), filmat în locație și montat la New York de Paul Strand și Leo Hurwitz. Institutul de Film Progresist al lui Ivor Montagu a realizat un film despre Războiul Civil, *Apărarea Madridului/ The Defense of Madrid (1936)*, pe care Montagu l-a filmat în capitala Spaniei în timpul unui asediu.

La începutul anilor 1930, după *Borinage* și alte filme, Joris Ivens era îndeajuns de cunoscut pentru ca importanți scriitori și artiști de stânga să vrea să îl aducă în Statele Unite. A fost însărcinat mai întâi cu realizarea filmului *Pământul spaniol/ The Spanish Earth* (1937), despre Războiul Civil, scris și narat de Ernest Hemingway. Ivens punea accentul pe juxtapunerea dintre evenimente obișnuite – femei care mătură străzile, bărbați care lucrează în vie – și distrugerea provocată de război (**fig. 14.8**). Compozitorii americani Virgil Thomson și Marc Blitzstein au compus o coloană sonoră inspirată din cântece populare spaniole. Deși președintele Roosevelt și soția lui au vizionat filmul și și-au exprimat acordul ca *Pământul spaniol* să fie proiectat în cinematografele din SUA, filmul a rulat predominant în cinecluburi.

Războiul Civil din China a primit mai puțină atenție, în mare parte pentru că în afara granițelor se știau foarte puține despre încercarea lui Mao Zedong de a da jos guvernul lui Chiang Kai-shek – o luptă care se ducea încă din anii 1920. În 1937, americanul Harry

Scanned with OKEN Scanner



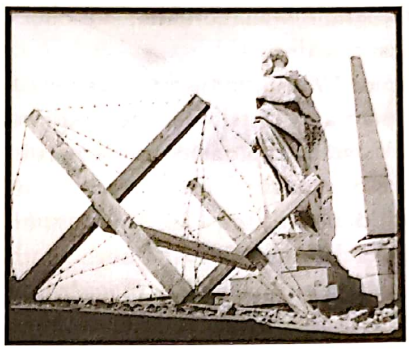
14.7. Cadrele realizate cu camera ascunsă au făcut ca filmul *Construcție* să fie o pledoarie convingătoare cu privire la condițiile clasei muncitoare.

Dunham a reușit să ajungă la trupele lui Mao aflate în baza lor din Yan'an și să înregistreze evenimentele de acolo. Materialul rezultat a fost montat în Statele Unite de către Jay Leyda și Sydney Meyers la Frontier Films și a fost lansat sub titlul de *China contraatacă/ China Strikes Back* (1937). Acest film l-a introdus pe Mao unei mari părți a lumii.

Veșnic preocupat de luptele revoluționare, și Joris Ivens a mers în China, însă guvernul de la acea vreme l-a împiedicat să călătorească până la centrul de comandă al lui Mao. Cu sprijin american, Ivens a realizat *Cei patru sute de milioane/ The Four Hundred Million* (1938), al cărui titlu reflecta dimensiunea populației chineze din acel moment. Cum nu putea să arate Războiul Civil, Ivens s-a concentrat în schimb asupra luptei chineze împotriva invaziei japoneze și asupra peisajelor sale vaste (**fig. 14.9**). Revoluția maoistă urma să continue să-l fascineze pe Ivens, iar cinci decenii mai târziu el avea să-și realizeze ultimul film în China.

Dincolo de aceste conflicte majore, în atenția cineaștilor de stânga s-au aflat grupuri oprimate din întreaga lume. De pildă, în 1934, administrația radicală a președintelui mexican Lázaro Cárdenas a finanțat

14.9. În *Cei patru sute de milioane*, Ivens evocă frumusețea vastă și austeră a Chinei.



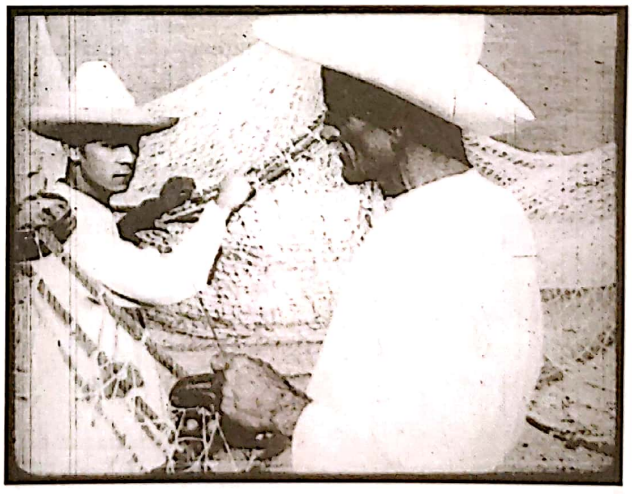
14.8. Un cadru din *Pământ spaniol* juxtapune sârma ghimpată de apărare și priveliști mai convenționale din Madrid.

Valul/ The Wave. Scris și filmat de Paul Strand și regizat de tânărul austriac Fred Zinnemann, *Valul* era despre niște pescari indigeni care încercau să opună rezistență exploatării injuste a comercianților locali. Deși era un film de ficțiune, s-au folosit nonactori și un stil de filmare documentar, pentru a scoate în evidență realitatea nedreptății sociale (**fig. 14.10**). Filmele de stânga s-au rărit în anii 1940, când cel de-Al Doilea Război Mondial avea să acapareze atenția cineaștilor.

DOCUMENTARELE FINANȚATE DE STAT ȘI DE CORPORAȚII

Statele Unite

După învestirea în funcție a președintelui Franklin Roosevelt la începutul anului 1933, guvernul american a încercat să atenueze problemele generate de Marea Criză Economică. Astfel, unii cineaști, care la începutul anilor 1930 erau membri ai ligilor stângiste de



14.10. Pescari pregătindu-și plasele în timp ce vorbesc despre necazul în care se află în *Valul*.

Scanned with OKEN Scanner

cinematografie și fotografie, s-au reorientat și au început să facă filme finanțate de stat.

La jumătatea anilor 1930, administrația responsabilă de recolonizare voia să distribuie informații cu privire la Dust Bowl, statele de prerie din sud care, din cauza climei lor secetoase, contribuiseră la recesiune. Deși nu făcuse niciodată un film, Pare Lorentz, un tânăr intelectual interesat de politică, a obținut un buget de 6 000 de dolari pentru a realiza *Plugul care a distrus câmpia*/ *The Plow That Broke the Plains* (1936). Convins de efectele sociale benefice ale utilizării cinematografului, voia să proiecteze *Plugul* în cinematografe ca scurtmetraj. I-a angajat ca operatori pe Ralph Steiner, Paul Strand și Leo Hurwitz, toți membri ai Ligii de Film și Fotografie din New York. Aceștia și-au dat seama că aveau de înfruntat *establishment*-ul hollywoodian, care îi considera concurenți finanțați de stat. Era astfel dificil până și să găsească o firmă care să le vândă peliculă. Faptul că strălucitul compozitor Virgil Thomson a acceptat să realizeze coloana sonoră a filmului, inspirându-se din cântece populare, a constituit un atu.

Deși niciun distribuitor nu a acceptat să lanseze filmul, *Plugul care a distrus câmpia* s-a dovedit a fi un succes. Patronul cinematografului Rialto din New York l-a inclus în program și l-a promovat asiduu, ceea ce a făcut ca mii de alte săli din întreaga țară să vrea să-l proiecteze. Succesul și girul Casei Albe au dus la un buget mai mare pentru următorul film al lui Lorentz, *Râul*/ *The River* (1937), filmat de Willard Van Dyke și acompaniat, și de această dată, de o coloană sonoră incitantă compusă de Thomson. Cineaștii arătau cum exploatarea forestieră condusese la erodarea masivă a albiei fluviului Mississippi (**fig. 14.11**). Au fost nevoiți să-și prelungească timpul de filmare din cauza unei inundații, dar materialul încărcat de dramatism pleda în favoarea programului inițiat de agenția guvernamentală Tennessee Valley Authority.

14.11. Arătând o colibă amenințată de erodarea solului, *Râul* puncta necesitatea unei intervenții din partea guvernului.

După succesul filmului precedent, Paramount a distribuit *Râul*, care a fost, la rândul lui, extrem de popular.

Un admirator al filmului *Râul*, Roosevelt a fondat Serviciul American de Film (US Film Service) cu scopul de a face filme pentru diferite agenții guvernamentale. În calitate de director al noii structuri, Lorentz a strâns laolaltă un grup de cineaști care să lucreze la diferite proiecte. De pildă, Joris Ivens a fost adus să realizeze *Puterea și pământul*/ *Power and the Land* (1941) pentru Agenția pentru Electrificare Rurală (Rural Electrification Agency). Însă s-a dovedit că Lorentz nu prea avea aptitudini administrative, iar departamentul a fost desființat în 1940. Proiectele în derulare au fost predate unor entități guvernamentale individuale, *Puterea și pământul* fiind finalizat astfel de Agenția pentru Electrificare Rurală. La scurt timp, odată cu începerea războiului, armata avea să facă multe documentare, în timp ce altele erau filme comandate de studiourile hollywoodiene.

O parte dintre cineaștii care activaseră în cadrul ligilor de film și fotografie și în structurile guvernamentale au reușit să găsească sprijin financiar instituțional și să realizeze documentare remarcabile. Spre exemplu, Institutul American de Planificare (American Institute of Planners) a solicitat ca filmul *Orașul*/ *The City* să fie realizat pentru Târgul Mondial din New York organizat în 1939. Filmul a fost regizat de Ralph Steiner și Willard Van Dyke pornind de la o schiță de scenariu scrisă de Pare Lorentz. Muzica juca și de această dată un rol important, coloana sonoră fiind compusă de Aaron Copland.

Orașul semăna cu documentarele produse de stat, mai cu seamă cu *Râul*, prin faptul că ilustra o problemă (suprapopularea orașelor), urmată de o soluție (reconstrucția prin intervenția urbanistică a primăriei). Vinietele umoristice surprinse cu camera ascunsă combinate cu un ritm alert produceau atât momente de divertisment, cât și conținut informativ. Într-o secvență adeseori remarcată, într-o cafenea automatizată, mâncarea de prânz le este servită clienților ca și când ar fi pe linia de asamblare. Alte secvențe pun accentul asupra traficului și a ambuteiajelor (**fig. 14.12**). Finanțarea documentarelor de către instituții și corporațiii avea să devină mult mai importantă în următoarele decenii.

Marea Britanie

În vreme ce în SUA finanțarea documentarelor de către guvern a fost de scurtă durată, în Marea Britanie, în anii 1930, a fost realizat un corpus important de

Scanned with OKEN Scanner

filme. S-au făcut atât de multe documentare care aveau să devină clasice, încât atenția istoricilor de cinema s-a îndreptat ani la rând asupra acestui val de filme britanice realiste, adesea în detrimentul unor filme cu o mai mare valoare de divertisment.

Această înflorire a formei documentare a fost în mare parte un rezultat al eforturilor scoțianului John Grierson. Educat în SUA în anii 1920, Grierson fusese impresionat de forța cinematografului și a publicității de a modela reacția publicului de masă. Pe de altă parte, acesta deplângea faptul că cinematografia hollywoodiană rata ocazia de a îmbina divertismentul cu educația. Grierson admira cinematograful sovietic nu numai în virtutea inovațiilor artistice, dar și pentru că guvernul finanța filme menite să-i influențeze pe spectatori la nivel intelectual; el a ajutat la pregătirea versiunii lansate în SUA a *Crucișătorului Potemkin*. De asemenea, era întru totul în acord cu strategia lui Robert Flaherty care obținuse finanțare pentru *Nanuk/ Nanook of the North* din afara industriei comerciale de film (din partea unei companii de blănuri). Însă, în același timp, credea că Flaherty era prea fascinat de culturile primitive și prea puțin preocupat de influențarea societății moderne.

Grierson s-a întors în Marea Britanie în 1927 și a găsit un aliat în persoana lui Sir Stephen Tallents, șeful Consiliului de Marketing Imperial (Empire Marketing Board), o instituție guvernamentală responsabilă de promovarea în întreaga lume a produselor britanice. Tallents a obținut finanțarea necesară pentru ca Grierson să poată face un documentar despre pescuitul de hering (poate pentru că un înalt demnitar din trezoreria statului era specialist în industria de hering), scurtmetrajul *Pescarii/ Drifters,* lansat în 1929. Interesul lui Grierson pentru montajul sovietic era evident: monta rapid cadre cu diferite părți ale bărcilor de pescuit, iar imaginile lui prezentau munca cotidiană într-o lumină eroică (**fig. 14.13**).

Exploatanții britanici nu prea voiau să proiecteze documentare, așa că *Pescarii* a avut premiera la Film Society în același program cu *Crucișătorul Potemkin*. Articolele de presă favorabile au dus la o cerere ridicată din partea multor cinematografe comerciale. În ciuda acestui fapt, de-a lungul anilor 1930 Grierson și colegii lui au întâmpinat rezistență în exploatarea comercială a filmelor, iar Grierson a extins din ce în ce mai mult distribuția de copii pe 16 mm în școli și în cadrul unor evenimente organizate de grupuri educaționale.

În 1930, Consiliul de Marketing Imperial l-a angajat pe Grierson să formeze o divizie permanentă de film. El a recrutat mai mulți cineaști tineri, majoritatea cu vederi liberale. Grupul a încercat să cultive o imagine pozitivă a clasei muncitoare. Cei mai mulți nu aveau experiență și au deprins tehnica cinematografică prin practică. Au realizat filme mute de scurtmetraj, distribuite, de regulă, într-un circuit restrâns de săli. Multe dintre ele erau simple reclame arătate în stații de metrou. În 1931, într-o încercare de a aduce un suflu nou în divizia de film a consiliului, Grierson l-a angajat pe Robert Flaherty (vezi caseta *Robert Flaherty: Omul din Aran și „documentarul romantic"*, din acest capitol).

14.12. *Orașul* scoate în evidență aglomerația urbană într-o secvență în care cei care vor să plece în weekend înaintează cu greu în trafic, în acompaniamentul ironic al muzicii sprințare a lui Aaron Copland.

14.13. *Pescarii* a mutat accentul de pe latura științifică și economică a pescăriilor britanice pe dinamismul și demnitatea muncii umane.

Scanned with OKEN Scanner

ROBERT FLAHERTY: *OMUL DIN ARAN* ȘI „DOCUMENTARUL ROMANTIC"

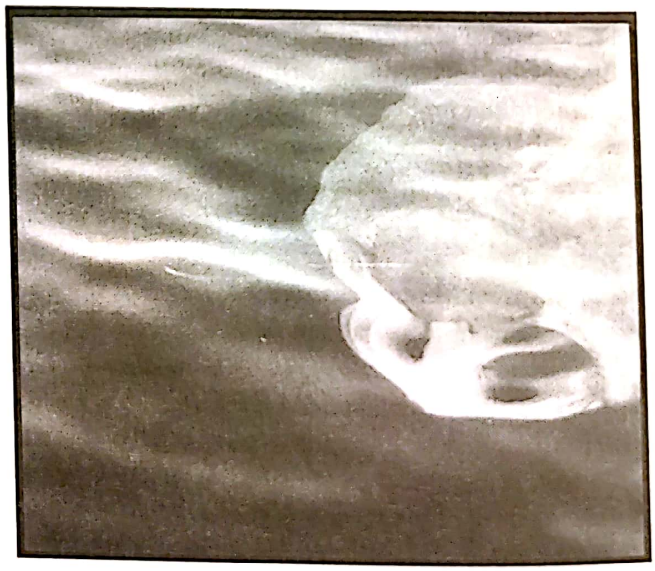
După eșecul comercial al filmului *Moana* de la jumătatea anilor 1920, Robert Flaherty a colaborat pentru puțină vreme cu F.W. Murnau la *Tabu* (vezi *Murnau și influența lui la Fox*, din Capitolul 7). După ce s-a retras din proiect, nu avea nici un altul în pregătire atunci când Grierson i-a propus să i se alăture la divizia de film a Consiliului de Marketing Imperial.

Flaherty a început să lucreze la un documentar despre industria britanică, filmând în fabrici și în mine. S-a dovedit a fi prea indisciplinat pentru cinematografia de stat, dar o parte din bogatul său material a reprezentat baza pentru *Anglia industrială/ Industrial Britain* (1933), unul dintre puținele succese ale diviziei conduse de Grierson în cadrul Consiliului de Marketing Imperial.

Până în 1931, Flaherty a conceput un proiect despre insulele Aran, locație izolată și fără vegetație, situată în apropierea coastei de vest a Irlandei. Gaumont-British, cea mai mare companie de film din Marea Britanie, a acceptat să-i finanțeze un lungmetraj. Flaherty și echipa lui au petrecut câțiva ani căutând localnici care să accepte să joace. Flaherty a pus în evidență eforturile neîntrerupte ale locuitorilor insulelor Aran de a folosi algele marine ca îngrășământ, de a cultiva recolte pe sol stâncos și de a pescui printre valuri imense; această dramă era înfățișată prin povestea unui cuplu și a fiului lor cel mic.

Flaherty a mai adăugat o secvență în care niște localnici prind cu harponul rechini roșii imenși și îi trag în bărci, deși practica aceasta de vânătoare nu mai fusese folosită în realitate mai bine de o generație. (În mod asemănător, în *Moana* acesta reînvia un ritual de tatuare perimat). Pornind de la harpoane de epocă, a cerut să se construiască unele noi, iar locuitorii insulei au învățat cum să pună în practică acest mod periculos de a vâna rechini. Insistența lui Flaherty asupra factorului de suspans a dus la filmarea unor secvențe dramatice. Mai cu seamă, există un moment tulburător în care un băiețel, Mikeleen, coboară pe stânci până la marginea apei și ajunge în gura unui rechin (**fig. 14.14, 14.15**).

Omul din Aran/ Man of Aran a avut premiera în 1934 și a fost bine primit atât de critici, cât și de public. A câștigat premiul pentru cel mai bun film la Festivalul de Film de la Veneția, însă a fost și destul de controversat. Mulți cineaști de film documentar îl considerau ficțiune escapistă. Simpatizanții de stânga, printre care și unii afiliați Ligii de Film și Fotografie, l-au atacat pentru că nu trata situația socială a locuitorilor insulei, neprezentând, spre exemplu, exploatarea lor de către proprietarii de pământ, absenți, de altfel, din film. În ciuda unor rezerve exprimate cu privire la Flaherty, Grierson apăra filmul: „Este, desigur, de înțeles ca generațiile mai noi de cineaști să vrea un documentar mai incisiv, mai complex, mai rece și mai clasic decât documentarul romantic al lui Flaherty. Este firesc ca aceștia să vrea un documentar în care atât materialul, cât și tema să fie extrase din propria noastră organizare socială, și nu dintr-o pastorală literară. Dar există aspecte care trebuie privite cu atenție. Primul dintre acestea e că Flaherty este un explorator înnăscut, și în asta constă talentul



14.14, 14.15. Flaherty se folosește de o tehnică tradițională a montajului de continuitate, cea de plan-contraplan, ca să construiască o întâlnire neașteptată între un băiețel și un rechin gigantic în *Omul din Aran*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

său... Nu există nici măcar câteva filme comerciale făcute anul acesta care să se compare cu *Omul din Aran* în felul în care reușește să stârnească sentimente simple și emoții splendide. Îl felicit pe Flaherty pentru a fi împins sclipitor limita filmului comercial și îi admir tăria arătată în această nouă confruntare respingătoare cu mercantilismul"*.

* Citat în Paul Rotha, *Robert J. Flaherty: A Biography*, ed. Jay Ruby (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983), p. 153.

Cu toate acestea, *Omul din Aran* a dus la o ruptură între Grierson și Flaherty. Nereușind să găsească de lucru, Flaherty a revenit în Statele Unite, unde avea să realizeze *Pământul/ The Land* (1942) și *Povestea din Louisiana/ Louisiana Story* (1948).

În 1933, Consiliul de Marketing Imperial a fost desființat înainte să poată realiza filme mai ambițioase. Tallents a renunțat la conducere pentru a prelua gestionarea relațiilor publice pentru Oficiul Poștal General (General Post Office – GPO), o instituție mare de stat care superviza multe sectoare de comunicații, printre care radioul și televiziunea timpurie. Tallents i-a luat pe Grierson și pe apropiații lui și au format împreună Divizia de Film a GPO. În timp, această structură a ajuns să-i includă pe unii dintre cei mai importanți cineaști de film documentar din țară: Basil Wright, Arthur Elton, Edgar Anstey, Harry Watt, Alberto Cavalcanti și Stuart Legg.

Divizia de Film a GPO a fost prolifică. Multe filme erau produse didactice simpliste, distribuite în mare parte în școli. În unele cazuri, atunci când abordarea era mai poetică sau mai dramatică, filmele aveau o distribuție mai largă în cinematografe. Unul dintre cele mai populare filme a fost *Poșta de noapte/ Night Mail* (1936, Basil Wright și Harry Watt). Subiectul era simplu: călătoria trenului de noapte de la Londra la Glasgow. Forma însă era complexă și lirică. Un tânăr compozitor promițător, Benjamin Britten, lucrase la coloana sonoră, iar W.H. Auden scrisese comentariul poetic narat prin *voice-over*. La nivel vizual, se trecea de la detalii prozaice, ca, de pildă, un fermier care își primea ziarul, la cadre construite în adâncime, cu trenul pe fundalul peisajului britanic grandios (**fig. 14.16**).

Grierson a căutat susținere și din partea sectorului industrial, iar personalul Diviziei de Film a GPO a realizat mai multe documentare clasice pe teme variate. Producția de ceai în coloniile britanice din India și din Ceylon era o industrie importantă și, în 1934, Basil Wright a regizat *Cântecul Ceylonului/ Song of Ceylon* pentru Consiliul de Promovare a Ceaiului din Ceylon (Ceylon Tea Propaganda Board). Filmul tratează expeditiv comerțul cu ceai, concentrându-se în schimb asupra frumuseților culturii din Ceylon, atât din trecut, cât și din prezent. În realitate, imaginile impresionante și coloana sonoră densă punctează subversiv cum comerțul modern reprezintă o intruziune în această societate.

În 1935, Arthur Elton și Edgar Anstey au regizat un altfel de film sponsorizat. Compania de Gaz, Lumină și Cocs a comandat realizarea filmului *Probleme locative/ Housing Problems*, sperând să promoveze folosirea gazului termic și a luminii electrice în locuințele moderne. Răspunsul lui Elton și Anstey

14.16. Trenul din *Poșta de noapte* și comentariul din *off*: „Asta e poșta de noapte care trece granița/ Aduce cecul și coletul poștal/ Scrisori pentru cei bogați, scrisori pentru cei săraci/ Magazinul de la colț și fata din vecini".

a fost să experimenteze cu înregistrarea sunetului în priză directă în locație pentru intervievarea membrilor clasei muncitoare în propriile locuințe. Din acel moment, metoda interviului s-a răspândit atât în filmele documentare, cât și în televiziune. Deși se pare că subiecții fuseseră intervievați în prealabil și că aceștia repetă din memorie niște declarații în fața camerei, faptul că avem de-a face cu oameni reali care își descriu problemele are în continuare un efect tulburător (**fig. 14.17**).

Rolul jucat de finanțarea privată a dus la o importantă schimbare în cadrul Diviziei de Film a GPO. Arthur Elton a părăsit structura ca să formeze cea mai importantă divizie corporatistă de film în cadrul Shell Oil. Stuart Legg și Basil Wright au fondat companii independente de producție care urmau să realizeze filme comandate de sponsori comerciali. Grierson însuși a părăsit divizia în 1937 și a înființat o firmă care intermedia legătura între sponsori și cineaști; în 1939, s-a mutat în Canada, unde avea să joace un rol esențial în punerea bazelor Oficiului Național al Filmului (National Film Board).

Grierson a fost înlocuit la conducerea Diviziei de Film a GPO de către Alberto Cavalcanti, cineastul brazilian care contribuise la impunerea genului simfoniilor orașului în anii 1920, prin filme ca *Numai orele/ Rien que les heures* (vezi *Documentarele lirice: simfoniile orașului*, din Capitolul 8). Principalul său film realizat pentru GPO a fost *Față de cărbune/ Coal Face* (1936), un documentar despre industria cărbunelui cu o coloană sonoră complexă, cu un comentariu ritmic și muzică semnată de Britten. Cavalcanti și ceilalți angajați rămași s-au îndepărtat de independența de neclintit a lui Grierson și de accentul pus de acesta asupra unei abordări educative. Sub conducerea lui Cavalcanti, divizia a produs documentare inspirate mai mult din tehnicile narative ale filmului comercial, precum *Marea Nordului/ North Sea* (1938, Harry Watt). Sub influența lui Flaherty, grupul apela tot mai des la reînscenarea unor evenimente.

14.17. Eclerajul natural din locație și metoda interviului direct accentuează realitatea dezolantă a situației unei femei din clasa muncitoare în *Probleme locative*.

În 1940, Divizia de Film a GPO a fost preluată de Ministerul Informațiilor. Cel de-Al Doilea Război Mondial era în stadiile incipiente, iar divizia avea să devină în scurt timp esențială pentru realizarea filmelor documentare de război.

DOCUMENTARELE DE RĂZBOI

Începutul celui de-Al Doilea Război Mondial a schimbat brusc statutul filmului documentar. Cineaștii de stânga care criticaseră guvernele capitaliste au înțeles acum că era necesar să-și schimbe poziția și să sprijine lupta antifascistă. Conducerile militare din țările beligerante au apelat la cineaști profesioniști, iar regizori importanți care realizaseră până atunci filme de ficțiune au trecut la documentar. Documentarele au devenit mult mai populare. În această perioadă, de dinaintea știrilor de televiziune, familiile care aveau rude în armată sau care erau în pericol puteau fi martore la evenimentele războiului din sala de cinema locală, prin intermediul reportajelor de actualități și al documentarelor.

Regizorii de la Hollywood și războiul

SUA s-a menținut în afara conflictului care escalada în Europa până la 7 decembrie 1941, când japonezii au lansat un atac neprovocat și devastator asupra bazei navale americane de la Pearl Harbor, în Hawaii. Câteva zile mai târziu, Germania a declarat război Statelor Unite, iar conflictul global a devenit inevitabil.

Guvernul american le-a solicitat direct companiilor hollywoodiene să facă filme care să susțină efortul de război. Imediat după atacul de la Pearl Harbor și după declarația de război a Germaniei, Pentagonul i-a cerut cunoscutului regizor de la Columbia, Frank Capra, să realizeze o serie de filme de propagandă. Acestea urmau să le explice soldaților americani, de pe uscat și de pe mare, de ce țara lor se afla în război și de ce erau obligați să ajute alte țări în lupta lor îndreptată, în mod

Scanned with OKEN Scanner

particular, împotriva Germaniei, Italiei, Japoniei și a altor state membre ale Axei. Erau necesare explicații mai ales despre noua alianță a Americii cu URSS, țara comunistă fiind portretizată anterior ca o amenințare la adresa poporului american.

Capra însuși s-a înrolat în armată cu gradul de maior. Și-a amintit că văzuse filmul lui Leni Riefenstahl *Triumful voinței/ Triumph des Willens* și a decis că cel mai bun mod de a-i motiva pe soldați pe câmpul de luptă era de a folosi bucăți din filme deja făcute care ilustrau puterea inamicului. A creat o serie intitulată *De ce luptăm/ Why We Fight*, alcătuită în primul rând din materiale capturate de la germani și din alte surse inamice, combinate cu materiale filmate de aliați. Regizorii supervizați de Capra au compilat materialele care explicau strategii militare prin intermediul unor hărți animate create de studioul Disney. O voce narativă convingătoare îi indica publicului exact ce să gândească despre imagini (**fig. 14.18**). Seria era compusă din șapte filme: *Preludiul războiului/ Prelude to War* (1942), *Naziștii atacă/ The Nazis Strike* (1942), *Dezbină și cucerește/ Divide and Conquer* (1943), *Bătălia Angliei/ The Battle of Britain (1943), Bătălia Rusiei/ The Battle of Russia* (1943), *Bătălia Chinei/ The Battle of China* (1944) și *Războiul ajunge în America/ War Comes to America* (1945). Personalități importante de la Hollywood, precum actorul Walter Huston (în calitate de narator) și compozitorul Alfred Newman, au lucrat sub anonimat la câteva dintre aceste filme. Seria era obligatoriu de vizionat de către soldații recent înrolați, iar unele dintre filme erau proiectate și în cinematografe.

14.18. În *Bătălia Angliei*, animația transformă harta Europei într-o balenă nazistă pe punctul de a devora Regatul Unit.

Alți regizori hollywoodieni au intrat, de asemenea, în serviciul militar și au surprins fațete ale războiului în filme documentare evocatoare. John Ford s-a alăturat marinei militare ca lider al Unității Fotografice de Teren. În timpul atacului japonezilor asupra insulei Midway, Ford și echipa lui s-au aflat la fața locului, cu camere de 16 mm, surprinzând un cadru memorabil, în care steagul american era înălțat în timpul luptei. Ford a îmbinat acest material cu cadre cu actori care dădeau glas emoțiilor cetățeanului american arhetipal și a folosit, în plus, muzică populară tradițională în realizarea coloanei sonore. Rezultatul a fost o odă în cinstea forței americane, *Bătălia de la Midway/ The Battle of Midway* (1942, coprodus de 20th Century Fox și de marina militară). Ford a fost decorat mai târziu pentru rănile suferite în timpul atacului, iar *Bătălia de la Midway* a fost recompensat cu premiul Oscar pentru cel mai bun documentar.

William Wyler a luptat în cadrul aviației, unde a coordonat realizarea filmului *Memphis Belle* (1944), despre raidurile de bombardamente asupra Germaniei (**fig. 14.19**). John Huston era cunoscut ca regizor de filme de ficțiune la începutul războiului mulțumită filmului *Șoimul maltez/ The Maltese Falcon*. În timpul războiului, a făcut două filme extrem de nepărtinitoare. În cazul filmului *San Pietro* (cunoscut popular ca *Bătălia de la San Pietro/ The Battle of San Pietro*, 1944), a fost însărcinat să arate de ce avansul aliaților în Italia dura atât de mult. A folosit material filmat de operatorii de cameră din prima linie în timp ce trupele înaintau prin satele italiene. A fost cât pe ce ca filmul să

14.19. Camerele lejere de 16 mm transportate în timpul raidurilor de bombardament au produs materiale aeriene spectaculoase pentru *Memphis Belle*, printre care și acest cadru cu coada unui avion pe fundalul dârelor de fum lăsate de escadrilă.

Scanned with OKEN Scanner

fie interzis pentru că Huston juxtapusese voci de-ale soldaților cu cadre cu saci plini de cadavre, dar filmul a fost lansat după ce s-au efectuat niște retușuri.

Huston s-a confruntat cu probleme de cenzură și la următorul său proiect, *Să se facă lumină/ Let There Be Light*. Armata îl delegase, inițial, să regizeze un documentar despre recuperarea supraviețuitorilor în urma exploziilor. Folosindu-se de sunet în priză directă, Huston a filmat interviuri extinse cu soldați traumatizați care făceau terapie. Filmul nu avea niciun precedent deoarece folosea înregistrări directe, fără repetiții, ale răspunsurilor oamenilor la întrebări adresate din afara cadrului (**fig. 14.20**). *Să se facă lumină* surprindea afecțiunile soldaților atât de eficace încât a fost interzis de guvernul american, neavând astfel nicio influență asupra dezvoltării ulterioare a practicii documentare. Nu a fost accesibil publicului până în 1970. Chiar și așa, filmul anticipa documentarele din epoca cinemaului direct și, cu precădere, abordarea „sintetică" din anii 1970.

Marea Britanie

În urma invadării statelor aliate din Europa de Est de către Germania, în primul rând a Poloniei și a Cehoslovaciei, Marea Britanie a declarat război Germaniei pe 3 septembrie 1939. La mai puțin de un an distanță, pe 13 august 1940, germanii au lansat o campanie de bombardamente împotriva Marii Britanii, cunoscută ca Bătălia Angliei sau Blitz. Bombardierele au atacat atât zone locuite de civili, cât și amplasamente militare, iar mii de londonezi dormeau cu regularitate pe platformele din stațiile de metrou. Mulți civili au fost uciși, iar distrugerile din sudul și din estul Angliei au fost masive. În decurs de câteva luni, rezistența fermă a britanicilor a făcut ca armata nazistă să-și îndrepte atenția mai mult înspre URSS.

14.20. În *Să fie lumină*, camera se oprește asupra chipului triumfător al unui soldat traumatizat care și-a recăpătat vocea în urma tratamentului; psihiatrul acestuia se întrevede în partea stângă a prim-planului.

Cinematograful documentar britanic a contribuit la frontul unificat împotriva atacului nazist. Unele filme erau făcute de unități din cadrul structurilor militare. Armata și aviația regală au coprodus *Victoria în deșert/ Desert Victory* (1943, Roy Boulting), un film de lungmetraj care prezenta unul dintre punctele de cotitură ale războiului, campania din nordul Africii și înfrângerea germanilor la El Alamein. Zeci de operatori de cameră și-au expus pelicula în deșert, adesea în toiul luptei. Filmul folosea, de asemenea, materiale de arhivă, hărți și secvențe înscenate pentru a prezenta campania într-o notă dramatică.

Odată cu declanșarea războiului, Divizia de Film a GPO s-a transformat în Divizia de Film a Coroanei (Crown Film Unit), responsabilă de realizarea filmelor pe tema războiului. Unii membri ai diviziei erau cineaști documentariști care lucraseră sub conducerea lui John Grierson – Harry Watt, de pildă, care a regizat *Țintă pentru astă-seară/ Target for Tonight* (1941), un film despre un raid de bombardament obișnuit asupra Germaniei. Acțiunea era înscenată aproape în întregime, de la prezentarea bazei și a personalului până la revenirea la avioane; genericul accentua însă că „toate rolurile sunt jucate de către bărbații și femeile reale care execută operațiunile". Acțiunea mergea dincolo de simpla expunere de informații, inspirându-se din convențiile filmelor de război ficționale. Detaliile individualizează acțiunea, ca atunci când un pilot își rătăcește casca. În mod asemănător, divizia de bombardamente din *Țintă pentru astă seară* era compusă dintr-un amestec de naționalități (**fig. 14.21**). Filmul a fost extrem de popular în parte probabil datorită acestor aspecte „ficționale".

În această perioadă, s-a făcut remarcat un cineast important de film documentar. Humphrey Jennings, artist și poet, jucase, montase și scrisese scenarii pentru Divizia de Film a GPO din 1934. Regizase un film valoros, *Timp liber/ Spare Time* (1939), despre cum își petrec britanicii timpul liber. Jennings a creat, alături de colaboratorul său apropiat, monteurul Stewart McAllister, un stil care evoca poetic viețile cetățenilor britanici obișnuiți. Cei doi alăturau frecvent cadre filmate în locații diferite, lăsând sunetul dintr-o anumită locație să curgă neîntrerupt. Contrapunctul îi invita pe spectatori să depisteze legăturile dintre evenimente.

Scanned with OKEN Scanner

1.1. *Faust in Infern/ Faust aux Enfers* (1903).

2.1. Un film neidentificat Pathé, circa 1905.

2.2. *Fiica lui Jephthah* (1909).

2.3. *Fiica margrafului/ La Fille du Margrave*, 1912.

2.4. *Testamentul/ Le testament*, 1912, regia Victorin-Hippolyte Jasset.

2.5. Un film neidentificat al companiei Urban-Eclipse, circa 1907.

Scanned with OKEN Scanner

5.1. *Scenă de stradă la Berlin* (*Berliner Straßenszene*, 1913), Ernst Ludwig Kirshner. (Art Images/ Heritage Images/ Getty Images)

6.1. Compoziția constructivistă din 1919 a lui El Lissitzky, *Bate-i pe albi cu colțul roșu*. (Universal History Archive/ Getty Images)

8.1. *Cirano din Bergerac*

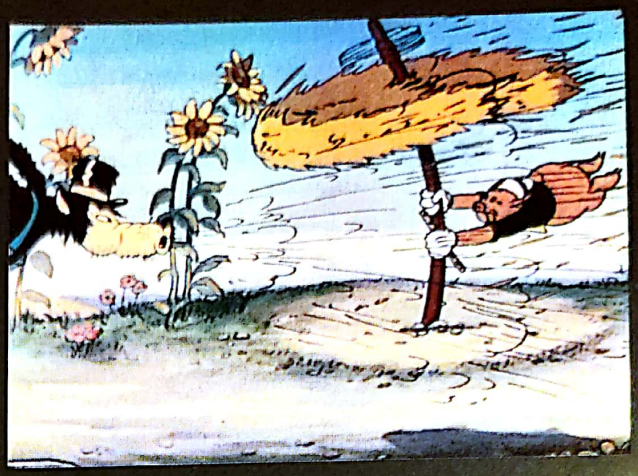
10.1. *Sub o lună texană/ Under a Texan Moon* (1930)

10.2. *La cucaracha*

10.3. Becky Sharp

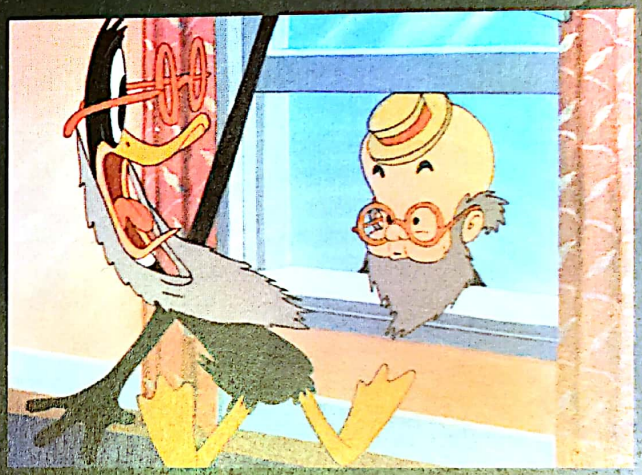
Scanned with OKEN Scanner

10.4. *Ne vedem în St. Louis*



10.5. *Cei trei purcelușI*

10.6. *Bambi*



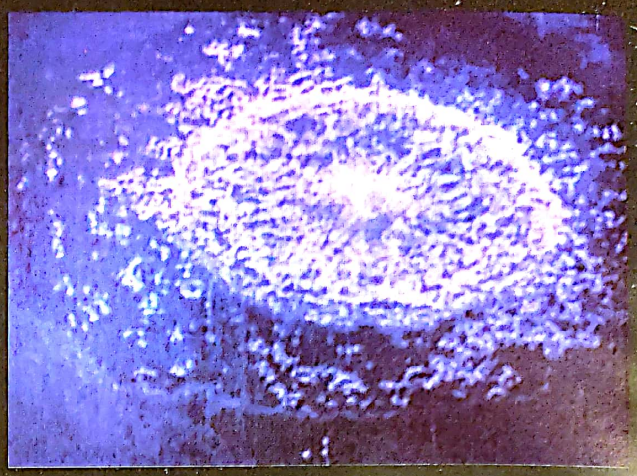
10.7. *Draftee Daffy*

10.8. *Criminali cu căni murdare*

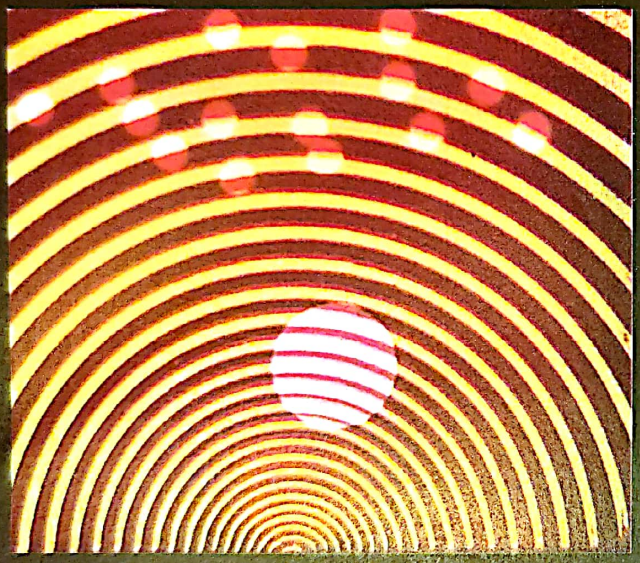
11.1. *Henric al V-lea/ Henry V*

Scanned with OKEN Scanner

14.1. *Rose Hobart*



14.2. *Rose Hobart*



14.3. *Cercuri*

14.4. *Dansul curcubeului*

14.5. *Evadare*

14.6. *Abstracție #2* (1939–1942)

Scanned with OKEN Scanner

14.21. Un soldat american și unul scoțian, ambii membri ai diviziei de bombardament în *Țintă pentru astă-seară*.

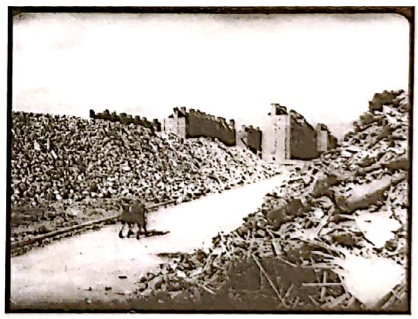
Abordarea lui Jennings s-a dovedit a fi potrivită pentru reprezentarea frontului intern. În loc să celebreze momentele dramatice de glorie din luptă, Jennings se concentra asupra rezilienței tăcute a poporului britanic. Împreună cu Watt și Pat Jackson, Jennings a făcut *Primele zile/ The First Days* (1939), un film despre pregătirile Londrei pentru bombardamentele de neevitat. Titlul filmului *Londra rezistă!/ London Can Take it!* (1940, de asemenea coregizat cu Watt), pe tema Blitz-ului, sugerează îndârjirea surprinsă de Jennings în filmele sale de război.

Ascultați Anglia/ Listen to Britain (1942, coregizat cu Stewart McAllister) folosea sunetul într-un mod îndrăzneț. Utilizând doar muzică și efecte sonore, cineaștii au putut surprinde cu ușurință diverse activități cotidiene care continuă disonant printre rămășițele războiului. Într-o secvență plasată la National Gallery, de pildă, urmărim un concert, iar în fundal vedem ramele goale de pe pereți, din care tablourile au fost îndepărtate pentru a fi protejate. Muzica de concert este lăsată să curgă peste scene din afara sălii, precum cea în care o fetiță stă și citește în timp ce un balon de baraj plutește deasupra capului ei. Atunci când în secvență apare o fabrică, muzica este înlocuită de zăngănitul puternic al unui tanc în curs de asamblare. În alte porțiuni, multe cadre filmate în locuri diferite sunt acompaniate de cântece populare.

În 1943, Jennings a regizat documentarul de lungmetraj *Focuri la orizont/ Fires Were Started*, despre rolul Serviciului Național de Prevenire a Incendiilor (National Fire Service) în stingerea focurilor declanșate de bombele incendiare germane în timpul Blitz-ului. Filmul e înscenat în întregime cu ajutorul unui grup restrâns de personaje pentru a conferi poveștii o nuanță personală. Jennings arată cum aceste personaje se luptă cu focul și cum se relaxează după program: la biliard, la bere, ascultând muzică. Pentru realizarea secvențelor cu incendii, s-a dat foc unor clădiri distruse de bombardamente în așa fel încât Jennings să poată controla cu atenție compozițiile și să aibă suficient material pentru a monta secvențele în stilul unui film de ficțiune (**fig. 14.22**). În ciuda tuturor acestor manipulări ale evenimentelor, toate rolurile au fost interpretate de adevărații pompieri care luaseră parte la Blitz, iar filmul a fost considerat extrem de autentic.

La fel cum Jennings surprinsese frontul intern în timpul războiului, cineastul reflecta asupra apropiatei epoci postbelice în *Jurnal pentru Timothy/ A Diary for Timothy* (1945). Comentariul narativ, scris de E.M. Forster, se adresează unui copil născut în același timp cu omagierea a cinci ani de la intrarea Marii Britanii în război și încearcă să-i explice nu doar ceea ce s-a petrecut în acest timp, ci și care au fost justificările războiului (**fig. 14.23**). Filmul îmbină secvențe cu micuțul Timothy și unele cu evenimente din timpul războiului, ca, de pildă, repetiția pentru spectacolul

14.22. Înscenarea acțiunii din *Focuri la orizont* i-a permis lui Jennings să decupeze detalii ale muncii pompierilor, ca în cazul acestui cadru strâns cu doi bărbați pe acoperiș.



14.23. Niște copii se plimbă printre dărâmăturile provocate de război în timp ce naratorul i se adresează lui Timothy: „Când ai venit pe lume, noi eram în război de fix cinci ani. Am urât lupta, dar am continuat-o ca să ne salvăm pielea. Și, în plus, știam, în fundul sufletului, că ne luptam pentru tine. Pentru tine și pentru toți ceilalți copii" (*Jurnal pentru Timothy*).

Scanned with OKEN Scanner

„Hamlet", cu John Gielgud sau cum dezamorsează poliția o bombă. *Jurnal pentru Timothy* încerca să transmită experiențele războiului tinerei generații care avea de construit o nouă societate.

Jennings a mai făcut câteva filme după război, dar nu mai aveau forța și optimismul care îl transformaseră în cel mai remarcabil cineast de filme documentare din timpul războiului. A murit într-un accident în timpul unei prospecții din anii 1950. Divizia de Film a Coroanei a fost desființată în 1952, dar cei care își făcuseră mâna în cadrul acestei structuri au continuat să lucreze și după război, cu precădere la documentare finanțate de stat.

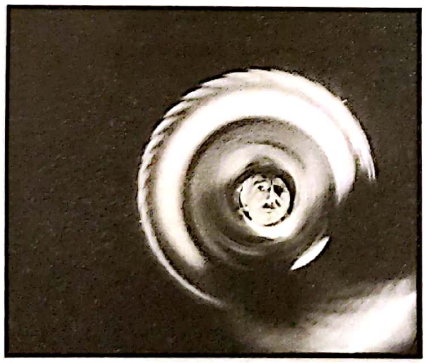
Germania și URSS

Dintre filmele produse în perioada nazistă, relativ puține făceau propagandă explicită (vezi *Glorificarea războiului*, din Capitolul 12). Majoritatea programelor de film din sălile de cinema includeau însă buletine de actualități și documentare de scurtmetraj, iar acestea conțineau propagandă nazistă. La fel ca în alte țări, cineaștii consacrați lucrau uneori la astfel de filme. Spre exemplu, Walter Ruttmann, care realizase filme experimentale și documentare în anii 1920, a făcut câteva scurtmetraje (**fig. 14.24**). În 1940, cele patru serii de actualități existente au fost transformate într-una singură, *Săptămânalul german/ Deutsche Wochenschau*, supervizată de Goebbels.

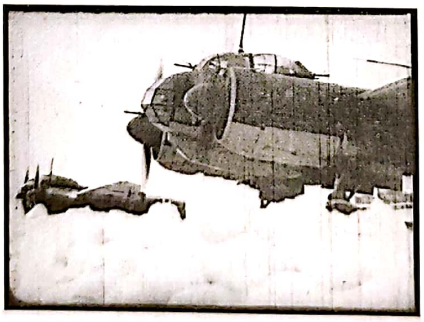
În primii ani de război, prezența din sălile de cinema a crescut pentru că spectatorii voiau să afle noutăți de pe front. Inițial, buletinele de actualități prezentau obstacolele cu care soldații germani se confruntau în afara granițelor și cum erau depășite (**fig. 14.25**), fără ca moartea și suferința să fie arătate vreodată. Însă după înfrângerea dezastruoasă a Germaniei la Stalingrad, în 1943, mulți spectatori respingeau buletinele de actualități, pentru că edulcorau realitatea. *Săptămânalul german* s-a transformat într-o acțiune de mobilizare pură, în favoarea războiului total, accentuând cât de înfricoșător era dușmanul.

Documentarele sovietice au ales o altă abordare, punctând suferința și distrugerea cauzate de invadatorii germani. Pe măsură ce războiul avansa, cineaștii au putut să ridice moralul popular cu reprezentarea unor victorii realmente eroice. Contraofensiva împotriva forțelor fasciste a fost prezentată cu înflăcărare în *Înfrângerea trupelor germane lângă Moscova/ Razgrom Nemețkih Voisk Pod Moskvoi* (1942, Leonid Varlamov și Ilia Kopalin); arătat în SUA cu titlul *Moscova contraatacă/ Moscow Strikes Back,* filmul a câștigat un premiu Oscar. *Stalingrad* (1943, Leonid Varlamov) înfățișa asediul de un an care s-a dovedit a fi momentul decisiv al războiului. Aleksandr Dovjenko și-a petrecut anii de război supervizând producția de documentare, inclusiv a înduioșătorului film *Ucraina în flăcări/ Bitva za nașu Sovețkuiu Ukrainu* (1943, Iulia Solnțeva și I. Avdeenko; **fig. 14.26**).

După cel de-Al Doilea Război Mondial, filmele documentare au fost prezentate mai rar în sălile de cinema. Însă tehnicile de filmare inventate cu un scop militar aveau să influențeze filmul de ficțiune. De asemenea, filmele de ficțiune au început să etaleze un grad mai ridicat de realism, ca urmare a faptului că documentarele obișnuiseră publicul să vadă pe ecran evenimente reale.



14.24. Walter Ruttmann își pune la lucru flerul pentru imagini abstracte în slujba naziștilor în *Armamente germane/ Deutsche Waffenschmieden*, după cum se poate vedea în acest cadru cu un muncitor în fabrică inspectând interiorul țevii unui nou pistol.



14.25. *Săptămânalul german* ilustra greutățile întâmpinate de trupele germane în timpul iernii pe frontul ruso-ucrainean, ca în acest cadru, cu un avion care decolează din mijlocul unor grămezi de zăpadă și gheață.

14.26. În *Ucraina în flăcări*, Dovjenko folosește cunoscutul său motiv floral, juxtapus aici peste distrugerea provocată de germani.

Scanned with OKEN Scanner

CINEMATOGRAFIA EXPERIMENTALĂ INTERNAȚIONALĂ

Dacă anii 1920 au reprezentat un moment de apogeu pentru cinematografia de avangardă, în anii 1930, pe de altă parte, aceasta a traversat o perioadă de declin. Creșterea cheltuielilor pentru producția de sunet i-a descurajat pe unii cineaști din a experimenta. O parte dintre ei, ca Dekeukeleire, s-au reorientat spre documentare, adesea angajate politic. Doctrina oficială în timpul regimului nazist interzicea stilurile moderniste „decadente" în artă, iar majoritatea cineaștilor germani fie au plecat în exil (de pildă, Hans Richter s-a mutat în SUA), fie au cooperat cu noul regim (cazul lui Walter Ruttmann).

Cu toate acestea, experimentul nu a dispărut complet. Narațiunile avangardiste și filmele lirice, precum simfonia orașului, au rămas populare, mai ales printre amatori și independenți. Influența suprarealismului a persistat, iar animația independentă a cunoscut un reviriment. În timpul războiului, SUA și Canada au devenit centrele cinematografiei alternative, atât pentru imigranți, cât și pentru o nouă generație de cineaști.

Narațiunile experimentale și filmele lirice și abstracte

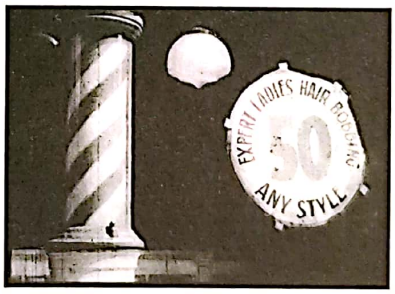
Spre finalul anilor 1920 și începutul anilor 1930, în Statele Unite s-a dezvoltat un oarecare sistem de sprijin pentru cinematografia experimentală de amator. Cluburile cineaștilor amatori s-au înmulțit, iar disponibilitatea peliculei de 16 mm a făcut ca producția să fie mai ieftină. Sălile de cinema de artă și cineclubiurile închiriau și proiectau filme experimentale. Ligile de film și fotografie au distribuit anumite filme experimentale, iar Liga Cinematografului de Amator era, de asemenea, un canal de desfacere. Unii cineaști își închiriau propriile filme trimițându-le prin poștă.

Filmul narativ experimental a avut mai multe ramificații. În 1931, Charles Vidor, un emigrant austriac, a realizat *Spionul/ The Spy,* o adaptare după povestirea lui Ambrose Bierce *O întâmplare de pe podul Pârâului Bufniței* (*An Occurrence at Owl Creek Bridge*). Un bărbat condamnat la moarte prin spânzurare pare să evadeze, iar lunga lui urmărire culminează cu descoperirea că evadarea fusese doar o halucinație de dinaintea morții. Vidor a pătruns apoi în industria hollywoodiană, unde avea să regizeze multe filme de lungmetraj.

Simfonia orașului a fost un gen preferat de cei care lucrau cu bugete mici. Fotograful și cineastul aspirant din New York, Jay Leyda, a realizat *O dimineață în Bronx/ A Bronx Morning* (1931). Acest documentar poetic întrețese motive simple de acțiuni surprinse pe străzi în timp ce magazinele se deschid, și oamenii ies ca să socializeze (**fig. 14.27**). Imaginea și montajul filmului i-au asigurat lui Leyda un loc la Școala Națională de Film din URSS, unde a fost studentul lui Serghei Eisenstein, pe care l-a asistat la proiectul abandonat *Lunca Bejinului/ Bejin lug* (vezi *Poveștile eroilor de zi cu zi*, din Capitolul 12). În Portugalia, Manoel de Oliveira a filmat *Muncă pe fluviul Douro/ Douro, Faina Fluvial* (1931). Oliveira se folosea de subiect ca pretext pentru a experimenta cu compoziții montate dinamic (**fig. 14.28**). Mult mai târziu, Oliveira avea să regizeze un număr mare de lungmetraje.

Herman Weinberg era un cinefil care lucra la una dintre primele săli de cinema de artă și care scria cronici. A realizat filme experimentale de scurtmetraj, singurul care a supraviețuit fiind *Foc de toamnă/ Autumn Fire* (1931). Filmul îmbină tropi de documentar liric cu un fir narativ minimal, alternând între cadre cu doi îndrăgostiți despărțiți: o femeie dintr-o zonă rurală și un bărbat de la oraș (**fig. 14.29**). Weinberg a avut ulterior o carieră de critic și istoric de cinema.

Filmul liric putea fi și abstract. Unul dintre cele mai îndrăznețe filme din perioada războiului a fost *Geografie a corpului/ Geography of the Body* (1943), realizat de Willard Maas și Marie Menken pe 16 mm. Prin intermediul planurilor-detaliu, corpul unui bărbat



14.27. *O dimineață în Bronx* celebrează farmecul vieții urbane obișnuite.

14.28. În *Muncă pe fluviul Douro* se reiau în mod repetat cadre cu acest pod dramatic surprins dintr-o varietate de unghiuri.

Scanned with OKEN Scanner

devine un peisaj senzual și abstract cu dealuri și văi (**fig. 14.30**).

Suprarealismul

În 1930, poetul și artistul Jean Cocteau realiza primul său film, *Sângele unui poet/ Le sang d'un poète* (lansat în 1932), finanțat de un nobil bogat, vicontele de Noailles (care sprijinise și filmul *Vârsta de aur/ L'âge d'or*, din 1930, al lui Luis Buñuel și Salvador Dalí). *Sângele unui poet* consacra în cinematograful experimental genul oniric și psihodrama. Filmul lui Cocteau era extrem de personal, inspirându-se din motive ca lira sau figura muzei, care apăreau în poezia și desenele acestuia. Dezvoltând narațiunea onirică din *Câinele andaluz/ Un chien andalou* (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 8), Cocteau construise un erou artist, a cărui statuie prinde viață și pătrunde printr-o oglindă într-un coridor misterios. În spatele ușilor, acesta vede scene bizare legate simbolic de arta sa (**fig. 14.31**).

După *Câinele andaluz* și *Vârsta de aur*, Luis Buñuel a vrut să realizeze un documentar despre Las Hurdes, o regiune izolată și extrem de primitivă din Spania. Cu un buget infim, Buñuel a făcut *Țară fără pâine/ Las Hurdes* (1932), accentuând sărăcia și boala care blocau dezvoltarea regiunii. Inventarul de suferințe prezentat în maniera impasibilă a unui jurnal de călătorie amintește de stranietatea primelor filme suprarealiste ale lui Buñuel (**fig. 14.32**). Două decenii mai târziu, acesta declara: „Am făcut *Țară fără pâine* pentru că am avut o viziune suprarealistă și eram interesat de problemele umane. Am văzut realitatea într-un mod diferit față de cum o văzusem înainte de suprarealism"*. Filmul a fost înregistrat fără sunet și arătat ca atare într-o proiecție privată în 1933. Însă guvernul spaniol l-a interzis, motivând că prezenta țara într-o lumină negativă. În 1937, a fost, în sfârșit, lansat în Franța, cu muzică și narațiune din *off* în copiile moderne.

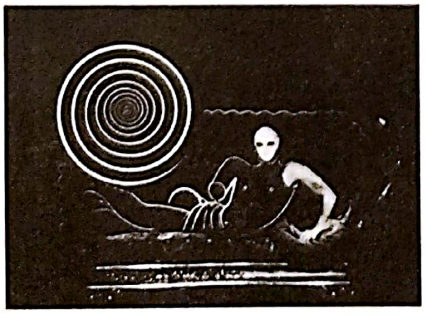
Ulterior, Buñuel a lucrat ca monteur și coregizor la mai multe filme spaniole, după care, la începutul anilor 1940, a plecat în Statele Unite, unde s-a ocupat cu tot felul de munci mărunte în industria de film. Cariera lui ca regizor de lungmetraje nu a luat avânt decât abia după război.

Un alt cineast suprarealist, foarte diferit de Buñuel, a finalizat un film în perioada aceasta. Artistul american autodidact Joseph Cornell se ocupa cu pictura la începutul anilor 1930, dar a devenit cunoscut în scurt timp mai ales pentru asamblajele sale evocatoare de obiecte găsite, expuse în cutii de sticlă. Un amestec de jucării de epocă, hărți, decupaje din reviste de cinema și alte obiecte efemere, recuperate în mare parte din magazine *second-hand* din New York, aceste asamblaje

* Citat în Francisco Aranda, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, ed. David Robinson (New York: Da Capo Press, 1976), pp. 90–91.

14.29. *stânga* Multe dintre cadrele din *Foc de toamnă* prezintă peisaje urbane și regiuni rurale lipsite de personaje.

14.30. *dreapta* Abstractizare prin încadratură în *Geografia corpului*.



14.31. *stânga* În *Sângele unui poet*, un artist vede un tablou cu un cap și o mână vii.

14.32. *dreapta* *Țară fără pâine* prezintă victimele malformațiilor rezultate din consangvinizare, una dintre problemele cronice din regiunea spaniolă izolată Las Hurdes.

Scanned with OKEN Scanner

aveau un aer misterios și nostalgic. Deși Cornell ducea o viață izolată în Queens, era fascinat de balet, de muzică și de cinema. Iubea toate tipurile de filme, de la *Patimile Ioanei d'Arc/ La Passion de Jeanne d'Arc*, al lui Carl Dreyer, la filmele de serie B, și acumulase o colecție de copii pe 16 mm.

În 1936, a definitivat *Rose Hobart*, un film de compilație care îmbină fragmente din documentare științifice cu secvențe remontate dintr-un thriller exotic produs de Universal, *La răsărit de Borneo/ East of Borneo* (1931). Materialul de ficțiune gravitează în jurul lui Rose Hobart, actrița principală din *La răsărit de Borneo*. Cornell nu face decât o ușoară aluzie la ce implica intriga originală, cu decorurile sale ieftine de junglă și cu antagonistul sinistru care poartă turban. Se concentrează, în schimb, pe repetiții ale gesturilor actriței, montate laolaltă din secvențe disparate, pe greșeli abrupte de racord și, mai ales, pe reacțiile lui Hobart la obiecte extrase din alte filme, pe care aceasta pare că le „vede" ca urmare a unor false racorduri de privire. De pildă, în două astfel de cadre-pereche, ea se uită fix și cu fascinație la imaginea în ralanti a unei picături care cade într-o piscină și produce mici unde circulare (**fig. color 14.1, 14.2**). Cornell preciza că filmul trebuie proiectat la o viteză mică (16 cadre pe secundă în loc de 24, cum se obișnuia) și cu ajutorul unui filtru violet; trebuia, de asemenea, să fie acompaniat de muzică populară braziliană (copiile moderne au o nuanță violet și sunt acompaniate de o muzică adecvată).

Rose Hobart pare să fi fost proiectat o singură dată, în 1936, într-o galerie din New York, în cadrul unui program de filme vechi, promovate ca „Actualități caraghioase". Faptul că filmul nu a fost bine primit l-a descurajat pe Cornell din a-l mai arăta din nou timp de 20 de ani. În anii 1930, a continuat să monteze filme – majoritatea scurtmetraje utilitare și *home movies* – într-o formă brută. În anii 1960, le-a dat unui cineast experimental, Larry Jordan, care a finalizat o parte dintre ele în 1970: *Tribunalul copiilor/ The Children's Jury* (atribuit lui Cornell), *Thimble Theater, Carusel – Opera animalelor/ Carousel – Animal Opera* și *Visul lui Jack/ Jack's Dream*. Multe alte fragmente au rămas nefinalizate, deși Cornell a continuat să picteze și să realizeze asamblaje până la moarte, în 1972.

Chiar dacă au fost făcute destul de puține filme suprarealiste în această epocă, mișcarea suprarealistă a exercitat o influență puternică asupra cinematografiei până în zilele noastre.

Animația

Unele dintre cele mai remarcabile filme experimentale din anii 1930 foloseau tehnici de animație, în parte pentru că filmele animate implicau destul de puține costuri pentru decoruri, actori și alte cerințe specifice filmului de ficțiune cu actori. În schimb, cu o cameră, cu câteva materiale simple și cu foarte multă răbdare, un singur cineast sau o echipă restrânsă putea realiza lucrări extrem de inventive. În plus, stilizarea animației o făcea potrivită pentru filmele publicitare, așa că unii artiști se puteau întreține atât din realizarea de reclame, cât și din proiecte mai personale.

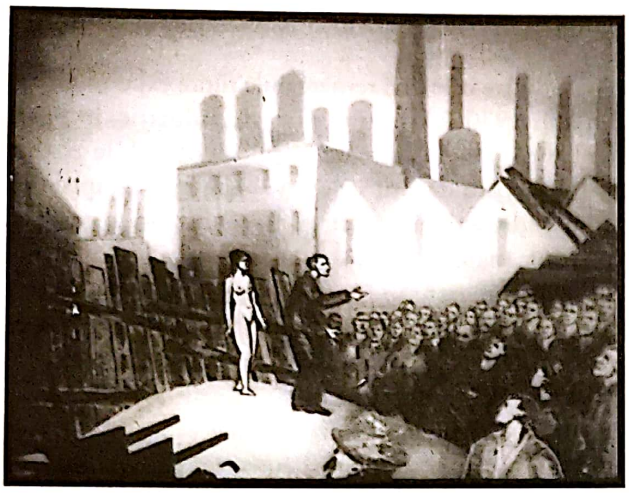
Cei mai mulți animatori europeni au continuat să evite animația tradițională desenată manual, poate pentru că o asociau cu spiritul comercial de la Hollywood și au conceput, în schimb, mijloace alternative ingenioase de a crea mișcare fotogramă cu fotogramă.

Unul dintre cei mai dedicați animatori independenți din această perioadă a fost Berthold Bartosch, un artist ceh care făcuse filme educaționale animate în Viena și Berlin. Faptul că lucrase ca asistent pentru Lotte Reiniger la *Aventurile prințului Ahmed/ Die Abenteuer des Prinzen Achmed* l-a ajutat să învețe cum să filmeze straturi de material translucid ca să sugereze pământul, cerul și marea. Însărcinat să facă un film pornind de la o carte cu xilografii socialiste, Bartosch și-a amenajat un stand de animație într-un cinematograf de artă din Paris. În următorii doi ani, a realizat *Ideea/ L'idée* (1932), folosind sticlă neagră, urme de săpun și alte materiale. Filmul este o alegorie a ideii unui muncitor, personificată ca o femeie goală, pe care el o prezintă colegilor de muncă, dar este suprimată de tirania corporatistă și socială. Deși siluetele umane sunt simple decupaje cu articulații fixe, ele se mișcă prin peisaje urbane misterioase, cu umbre subtile (**fig. 14.33**). Bartosch a mai făcut o serie de reclame în următorii ani, însă nu a mai finalizat niciun alt film notabil.

Filmul lui Bartosch a inspirat doi animatori importanți să intre în lumea filmului. De origine rusă, Alexandre Alexeïeff era un scenograf și ilustrator de carte din Paris. După ce a văzut *Ideea*, a încercat să creeze efectul de gravură în imagini în mișcare. În jurul anului 1934, împreună cu partenera sa Claire Parker (cei doi s-au căsătorit în 1941), au creat ecranul cu ace*. Aparatul era alcătuit dintr-o ramă care încadra

* În engleză, *pinboard*. (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner



14.33. Protagonistul din *Ideea* își prezintă ideea muncitorilor din fabrici. Pelicula este filmată pe o masă transparentă luminată de dedesubt.

o pânză întinsă, în care erau introduse o jumătate de milion de ace ascuțite la ambele capete. Prin înfigerea acelor în diferite zone ale ecranului, la înălțimi variate, și prin iluminarea lor laterală, Alexeïeff și Parker obțineau imagini în nuanțe de gri. Mutarea unor ace între fotograme genera imagini cu texturi nemaiîntâlnite în alte tipuri de animație.

Au realizat în scurt timp o capodoperă, *O noapte pe muntele pleșuv/ Une nuit sur le mont chauve* (1934), în acompaniamentul unei partituri muzicale semnate de Modest Musorgski. Folosind tema din lucrarea lui Musorgski, Alexeïeff și Parker au animat imagini bizare care se transformă (**fig. 14.34, 14.35**), zboară către cameră și se îndepărtează de aceasta cu o viteză amețitoare. Filmul a fost bine primit de critici și de publicul cinefil, însă cuplul depindea de filmele publicitare pentru a se putea întreține. Aceste scurte reclame, realizate prin animarea obiectelor fotogramă cu fotogramă, au devenit astăzi clasice. În perioada aceasta, Alexeïeff și Parker au mai făcut un film folosind ecranul cu ace, o operă încântătoare de două minute intitulată *În trecere/ En passant* (1943), ca să ilustreze un cântec tradițional franco-canadian. A fost produs de Oficiul Național al Filmului din Canada, după ce cuplul a fugit din Franța, din calea războiului, și s-a refugiat în Statele Unite.

În anii 1930 s-au făcut în continuare animații abstracte. În Germania, Oskar Fischinger trasa corespondențe între forme în mișcare și muzică. Având o mică firmă finanțată din bani obținuți din publicitate, Fischinger explora posibilitățile culorii în animația abstractă. Spre exemplu, *Cercuri/ Kreise* (1933) a fost realizat pentru o agenție de publicitate. Primul film color făcut în Europa, acest scurtmetraj de trei minute livra un mesaj scurt: „Toliras ajunge în toate cercurile [sociale]". Filmul era alcătuit în mare parte din modele complexe de cercuri care se învârteau și pulsau în acordurile muzicii (**fig. color 14.3**). În 1935, Fischinger lucra la reclame la țigări și la pastă de dinți, iar în paralel finaliza *Compoziție în albastru/ Komposition in Blau,* în care obiecte tridimensionale țopăie într-un spațiu albastru abstract.

Fischinger a părăsit la scurt timp Germania nazistă și s-a mutat la Los Angeles, unde a făcut câteva filme animate, printre care un scurtmetraj produs de MGM, *Un poem optic/ An Optical Poem* (1937). Filmul a fost primit destul de bine, fiind considerat inovator, dar departamentul de animație de la MGM nu era

14.34, 14.35. Chipuri care se învârt în vid se metamorfozează rapid și înfricoșător unul în celălalt în *O noapte pe muntele pleșuv.*

Scanned with OKEN Scanner

interesat de abordarea lui Fischinger. A lucrat pentru scurt timp la studioul Disney, iar câteva detalii din designul filmelor *Fantazia/ Fantasia* și *Pinocchio* îi sunt atribuite lui Fischinger. În ciuda acestui fapt, majoritatea producțiilor sale din America au fost realizate cu foarte puține fonduri, cu excepția celui mai important film realizat de Fischinger aici, *Pictură în mișcare nr. 1/ Motion Painting No. 1* (1947), finanțat de fundația Guggenheim. Filmul este alcătuit dintr-un singur „cadru" lung, de aproximativ zece minute, în care vedem, fotogramă cu fotogramă, cum tușele unei pensule pictează treptat un tablou scăpat de sub control, topindu-se într-o compoziție, și apoi într-alta, deasupra primei, și tot așa. Șase straturi de plexiglas transparent au fost dispuse succesiv deasupra celui dintâi pentru a obține acest efect, pe care Fischinger îl creează în cameră vreme de câteva luni bune, fără să developeze pelicula pentru a verifica dacă tehnica lui dădea roade. Rezultatul, sincronizat cu unul dintre concertele brandenburgice ale lui Bach, este un exercițiu impresionant în extinderea continuă a liniilor de culoare. După finalul anilor 1940, Fischinger nu a mai găsit finanțare pentru filme și s-a reorientat către pictura abstractă.

Un alt mare artist care a experimentat cu animația abstractă începuse să lucreze din timpul epocii mute. După *Tusalava*, realizat în 1929, Len Lye a încercat să facă filme asemănătoare, dar nu a obținut finanțare. A început să picteze direct pe peliculă. În cele din urmă, Divizia de Film a GPO condusă de Grierson l-a susținut financiar pe Lye, în mod direct sau găsindu-i finanțatori. Precum Fischinger, a explorat posibilitățile noilor procedee cromatice, care începeau să fie disponibile la jumătatea anilor 1930. În *Cutia de culori/ Colour Box* (1935), forme mișcătoare sunt animate în acorduri de muzică de dans. A fost un film foarte popular și i-a influențat pe animatorii de la Disney care au lucrat la *Fantazia*. Pentru *Dansul curcubeului/ Rainbow Dance* (1936), Lye a folosit scene jucate, filmate inițial pe peliculă alb-negru, și a manipulat straturile emulsiei peliculei color pentru a produce niște tonuri solide incredibil de vibrante. **(fig. color 14.4)** Există o singură trimitere în film la poștă, entitatea finanțatoare, și anume sloganul de la final: „Banca de economii a Oficiului Poștal depozitează pentru tine o oală cu aur la capătul curcubeului". La sfârșitul anilor 1930, când sponsorizările s-au rărit, Lye a încercat să regizeze documentare ingenioase pentru Divizia de Film a GPO, ca, de pildă, *La tăierea tartei/ When the Pie Was Opened* (1941), un scurtmetraj despre cum să faci ca rația de mâncare să aibă gust. Lye a mai făcut filme, mai puțin ambițioase, până în anii 1950, dar, neavând sprijin financiar, s-a concentrat pe sculpturi cinetice.

În Statele Unite, pictorița Mary Ellen Bute a început să facă filme animate abstracte în anii 1930. Asemenea lui Fischinger, a folosit fragmente muzicale cunoscute și a creat forme în mișcare sincronă cu modulațiile melodiei. Primele ei filme, *Sincronie nr. 2/ Synchrony No. 2* (1935) și *Parabola* (1937), erau în alb-negru; a început să lucreze cu culori odată cu *Evadare/ Escape* (1937) **(fig. color 14.5)**. Având un spirit întreprinzător, Bute a reușit să-și distribuie filmele direct în sălile comerciale obișnuite, unde erau proiectate ca desene animate înainte de lungmetraje. A continuat să facă ocazional scurtmetraje până în anii 1960.

Mai mulți cineaști de pe Coasta de Vest au realizat animații abstracte. Filmul lui John și James Whitney, *Cinci exerciții de film/ Five Film Exercises* (finalizat în 1944), folosea piste sonore cu muzică de sintetizator (cu mult înainte de apariția muzicii electronice). Pictorul Harry Smith experimenta cu tehnica *batik*, aplicând straturi de vopsea pe fâșii de peliculă de 35 mm și controlând modelul cu bandă sau ceară. În unele dintre lucrările abstracte timpurii ale lui Smith se văd petice texturate care acoperă grosier formele în continuă schimbare, iar modelul este, la rândul său, acoperit de pete de culoare **(fig. color 14.6)**.

În timp ce alții explorau resursele animației picturale, primul mare animator de păpuși, Vladislav Starevici, care începuse să lucreze în Rusia (vezi *Începuturile filmului de animație*, din Capitolul 2) și care emigrase la Paris după Revoluția Rusă, și-a rafinat stilul unic de animație. Una dintre cele mai lungi animații ale sale, *Mascota/ The Mascot* (1934), îmbină filmări cu actori și cu păpuși într-o poveste despre o croitoreasă sărmană care confecționează jucării de pluș ca să-și poată întreține fiica bolnavă. Unele dintre jucării prind viață, iar protagonistul, un cățel, pornește în căutarea unei portocale pentru fetiță. De-a lungul mai multor aventuri, câinele se întâlnește într-un han cu diferite creaturi grotești **(fig. 14.36)**. Secvența demonstrează priceperea lui Starevici în animarea mai multor personaje deodată și în a le conferi chipuri mobile expresive. Starevici a continuat să facă, din când în când, filme animate la Paris până la moartea lui, în 1965.

Instabilitatea economică și politică a perioadei 1930–1945 a contribuit la dezvoltarea filmului documentar, cu precădere a celui realizat de cineaștii de stânga. După cel de-Al Doilea Război Mondial,

Scanned with OKEN Scanner

14.36. În *Mascota*, scheletul animat al unei păsări și cel al unui pește încearcă să ia portocala pe care eroul se luptase din greu să o obțină.

Războiul Rece avea să creeze o atmosferă mai puțin prielnică pentru astfel de filme, iar cineaștii de stânga adesea au avut de purtat bătălii aproape imposibile sau s-au confruntat cu forme explicite de cenzură.

De-a lungul anilor 1930 și la începutul anilor 1940, cineaștii de film experimental au lucrat frecvent la limita izolării și cu foarte puțin sprijin financiar. Însă situația acestora s-a îmbunătățit, într-o oarecare măsură, după 1945, odată cu înmulțirea cinematografelor de artă, cu extinderea festivalurilor internaționale de film și cu apariția unor noi burse de sprijin pentru cineaști.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE ȘI ÎNTREBĂRI

(DE CITIT PE SITE-UL AUTORILOR, WWW.DAVIDBORDWELL.COM)

Capitolul 2: Despre Albert Capellani: „Capellani ritrovato" și „Capellani trionfante" (ambele în limba engleză); despre filmele lui Griffith de la Biograph: „A variation on a sunbeam: Exploring a Griffith Biograph film"; despre folosirea culorii în filmele timpurii: „Historical film colors: A guest entry from Barbara Flueckiger".

Capitolul 3: Despre filmele importante apărute în anul 1913: „Lucky '13"; despre stilul lui Evgheni Bauer: „Watching movies very, very slowly"; despre montajul de continuitate din filmele timpurii ale lui William S. Hart: „Rio Jim, in discrete fragments"; despre cineaștii americani din anii 1910: „Anybody but Griffith"; despre filmele noir ale anilor 1910: „Film noir, a hundred years ago"; despre *Fantômas*: „How to watch FANTÔMAS, and why"; despre Douglas Fairbanks: „His majesty the American, leaping for the moon"; despre 1917 ca an-cheie pentru stilul clasic hollywoodian: „Happy birthday, classical cinema!"; despre filmul lui John Ford, *Un pistolar cinstit*: „John Ford, silent man"; despre filmele germane din anii 1910: „Homunculus and his friends"; despre stilul filmelor americane: „Wayward ways and roads not taken"; despre filmele europene apărute în 1919: „A hundred years ago, and less, at Cinema Ritrovato '19"; despre un film italian din 1919: „Sometimes an actor's back..."

Capitolul 4: Despre compania Albatros: „Albatros soars"; despre *Inumana* al lui Marcel L'Herbier: „L'INHUMAINE: modern art, modern cinema"; despre *Roata* al lui Abel Gance: „An old-fashioned, sentimental avant-garde film"; despre *Casa misterelor*: „A legendary film returns from the realm of the lost".

Capitolul 5: Despre *Golemul*: „DER GOLEM: Revisiting a classic"; despre filmele realizate imediat după Primul Război Mondial: „Notquitelost shadows" și „Murnau before NOSFERATU"; despre filmele germane din anii 1920: „Two essential German silent classics".

Capitolul 6: Despre câteva filme sovietice clasice: „The ten best films of... 1924", „The ten best films of... 1925" și „The ten best films of... 1926"; despre influența filmului *Crucișătorul Potemkin* asupra lui Alfred Hitchcock: „Sir Alfred must have his set pieces: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1934)"; despre influența filmului *Crucișătorul Potemkin* asupra lui Quentin Tarantino: „(50) days of summer (movies), Part 2"; despre filmul *O frântură din imperiu*, al lui Ermler: „Two More Classics from Flicker Alley".

Capitolul 7: Despre John Ford în anii 1920: „Everybody's Irish"; despre ultimele trei filme mute realizate de von Sternberg: „Never too late silents";

Scanned with OKEN Scanner

despre Harold Lloyd: „The Boy's Life: Harold Lloyd's *Girl Shy* on the Criterion Channel"; despre *Rosita*: „Venice 2017: Lubitsch and Pickford, Finally Together Again"; vezi și seria de articole „The Ten Best Films of..."

Capitolul 8: Despre un film japonez de arte marțiale apărut în 1925: „Bando on the run".

Capitolul 10: Despre Walt Disney: „Uncle Walt the artist"; despre două dintre cele mai bune seriale de serie B: „Charlie, meet Kentaro"; despre un animator excelent de la Warner Bros.: „Pausing and chortling: A tribute to Bob Clampett"; despre stilul a patru filme lansate de Columbia în 1933: „Daisies in the crevices"; despre profunzimea de câmp înainte de apariția lui *Cetățeanul Kane*: „Foreground, background, playground" și „Welles at 101, KANE at 75 or thereabouts"; despre Preston Sturges și Codul Hays: „How he (mostly) got away with it: Matthew H. Bernstein on Preston Sturges" și „On the more or less plausible sneakiness of one Preston Sturges"; despre un producător important: „A dose of DOS: Trade secrets from Selznick"; despre filmul noir: „*Reinventing Hollywood* in paperback: Much ado about noir things".

Capitolul 11: Despre regizorul japonez Shimizu Hiroshi: „Pierced by poetry"; despre *A fost o zi bună?/ Went the Day Well?*: „Cavalcanti + Ealing = a little-known gem"; despre Mizoguchi: „Mizoguchi: Secrets of the exquisite image"; despre Kurosawa: „Kurosawa's Early Spring" și „Action and Essence: Kurosawa's SANSHIRO SUGATA on the Criterion Channel"; despre Ozu: „A Modest Extravagance: Four Looks at Ozu".

Capitolul 12: Despre realismul socialist din URSS: „Ninotchka's mistake: Inside Stalin's film industry".

Capitolul 14: Despre Len Lye: „Len Lye, Renaissance Kiwi".

Scanned with OKEN Scanner

„Nimeni nu are nevoie să fie convins că filmul a fost una dintre cele mai influente forme de media din ultimii o sută de ani. Nu doar că îți poți aminti cele mai incitante și mai lăcrămoase momente petrecute văzând filme, dar îți poți, cel mai probabil, aminti momente din viața de zi cu zi când ai încercat să fii la fel de grațios/oasă, de altruist/ă, de dur/ă sau de empatic/ă precum acele personaje grandioase de pe ecran. Felul în care ne îmbrăcăm și în care ne tundem părul, felul în care umblăm și ne comportăm, lucrurile în care credem sau de care ne îndoim – toate aceste aspecte ale vieților noastre sunt influențate de filme. Filmele ne oferă și experiențe artistice puternice, cunoștințe despre culturi diverse și despre noi moduri de gândire."

Kristin Thompson
David Bordwell
Jeff Smith

Sursă fotogramă copertă:
digtalcollections.oscars.org

Scanned with OKEN Scanner

„**Istoria filmului: o introducere** e rezultatul unor cercetări întinse pe mai multe decenii și a unor căutări minuțioase și pasionate în zeci de arhive ale lumii. Deși e marcată de o concizie admirabilă, cartea oferă o inițiere complexă în toate fenomenele relevante pentru evoluția filmului. Autorii tratează cinematograful din mai multe perspective. Sunt preocupați, pe de o parte, să descrie contextele politice, sociale, economice și culturale care au determinat traiectoria mediului. Prezintă, apoi, principalele avansuri tehnologice și punctează modurile diverse în care au marcat acestea industria și arta cinematografică. În același timp, deși includ analize extinse ale celor mai importanți cineaști și ale celor mai remarcabile filme, nu sunt interesați să relateze doar [illegible]toric al succesiunii capodoperelor, ci oferă un spațiu generos și producțiilor [illegible] considerând - pe bună dreptate - că pentru a înțelege fenomenele sp[illegible] anumite perioade și regiuni acestea constituie o resursă istorică de mu[illegible]ori mai utilă decât excepțiile de la regulă.

Lei 85,00

Erudiția extraordinară a autorilor e perceptibilă, practic, la fiecare pas, însă ea nu devine niciodată explicitată și etalată cu aroganță. De câte ori au ocazia, preferă să deschidă o paranteză scurtă în care să nuanțeze informațiile deja oferite anterior, sau să enumere într-o răsuflare titluri de filme deopotrivă faimoase și obscure, situate prin acest gest pe o poziție de egalitate în raport cu istoria mediului. Din acest motiv, dincolo de numeroasele exemple de filme canonice, cartea stârnește curiozitatea cititorilor pentru vizionarea unei cantități cel puțin egale de filme mai curând obscure și rare, care se dovedesc, odată descoperite, adevărate revelații. De altfel, acesta este modul discret în care autorii își precizează direct prețuirea și dragostea pentru cinema - pe de o parte, nearătându-se mai interesați de o anumită cinematografie decât de alta, sau de o anumită perioadă în detrimentul celorlalte și, păstrând, deci, un echilibru perfect al tonului și al registrului de abordare; iar pe de altă parte, promovând cât mai multe filme apreciate de ei, într-un potpuriu revelatoriu pentru complexitatea gusturilor și preocupărilor lor estetice, dar și sociale și politice."

de Andrei Rus

Scanned with OKEN Scanner